



NGUYỄN THÀNH PHƯƠNG

đàn guitar CỔ ĐIỂN

GUITAR CLASSIC



NHÀ XUẤT BẢN ÂM NHẠC

NGUYỄN THÀNH PHƯƠNG

ĐÀN GUITAR CỔ ĐIỆN

(Guitar Classic)

NHÀ XUẤT BẢN ÂM NHẠC

Mã số

78-78(V) - 822/06-97
AN-97

- Có điều hay và tốt
cho đàn Guitar cổ điển ...

PHÙNG TUẤN VŨ

• *Sẽ xuất bản:*

- “ĐÀN GUITAR CLASSIC” : Phương pháp luyện tập các bài tập của đàn Guitar (dễ, hay và mau tiến).

- “ÂM THANH VÀ ÂM NHẠC” : Quyển sách nói về sự liên hệ giữa khoa học âm thanh và âm nhạc, cho sự hiểu biết liên ngành ...

- Có điện hay và tốt
cho đàn Guitar cổ điển ...

PHÙNG TUẤN VŨ



- "DÀN GUITAR CLASSIC" : Phương pháp luyện
tập các bài tập của đàn Guitar (bổ, hay và mau tiến).
- "ÂM THANH VÀ ÂM NHẠC" : Quyển sách nói về
sự liên hệ giữa khoa học âm thanh và âm nhạc, cho sự
hiểu biết hơn nganh ...

TỰA

Hiện nay đã có các sách và bài tập về guitar cổ điển như Carulli, Carcassi, Sor, Guillianni.... cùng một số quyển sách rất hay về phương pháp học đàn guitar của các nhạc sĩ tiếng tăm Việt Nam như Hoàng Bửu, Tạ Tấn...

Tuy nhiên một vài vấn đề khác cũng cần ghi nhớ thêm nên quyển sách đã được thành hình. Chắc hẳn sách có chỗ thiếu sót hay điểm cần bổ túc cho nên chúng tôi rất trông chờ sự góp ý của độc giả.

Cuốn sách đã soạn bản thảo gần xong phần lớn tại Paris (1979) và nay được điều chỉnh lại. Vào thời gian trên cũng có một vài bài được trích ra và đăng ở tạp chí hay báo (Lịch sử đàn guitar, A.Ségovia, A.Torres...).

Chúng ta nhận thấy đàn guitar cổ điển đã thành công trên nhiều lãnh vực khác nhau như nhạc Flamenco, nhạc cổ điển, nhạc hiện đại, nhạc dân tộc, nhạc trẻ... và xem ra ít có đàn nào có được tính đa năng và phong phú như vậy (nó còn được chế tạo thành đàn guitar lõm VN rất độc đáo trong nhạc cải lương). Để thành người chơi đàn giỏi thì việc học tập phải thành chuyên môn mà được thêm phần đa năng...

Nếu quyển sách đóng góp được phần nào trong việc học tập, giảng dạy hay nghiên cứu thì đó là kết quả tốt mong muốn cho sự phát triển của đàn guitar. Chúc các bạn thành công và mang được một phong cách có màu sắc dân tộc với cây "đàn guitar"...

- Soạn xong tại Paris năm 1979

- Hoàn thành tại TP Hồ Chí Minh

tháng 7 năm 1998

NGUYỄN THÀNH PHƯƠNG

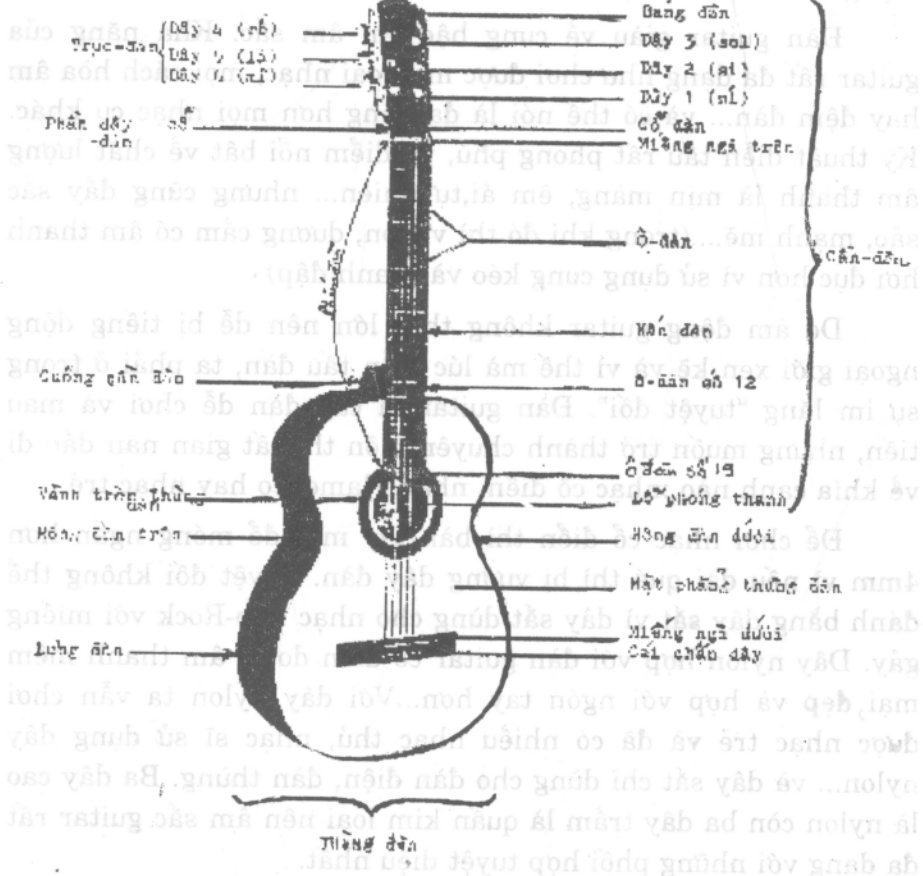
CHƯƠNG MỘT:

PHÂN TÁCH ĐÀN GUITAR CỔ ĐIỂN VÀ KỸ THUẬT CHƠI ĐÀN.

- 1) Hình đàn guitar cổ điển
- 2) Đàn guitar mẫu
- 3) Cấu trúc đàn guitar
- 4) Nghệ thuật cầm đàn guitar
- 5) Kỹ thuật bàn tay trái
- 6) Kỹ thuật bàn tay phải
- 7) Việc phát thanh trên guitar
- 8) Thế móc và thế đập

Đàn GUITAR

Bàn guitar có di guitar bình âm" để phân biệt với đàn guitar phím lõm (trong đó nhạc VN) là một nhạc cụ mang một cần đàn, 6 dây đơn và một thùng đàn. Hòn thân của dây đàn lên theo 4 và có một p3. Trên phím chỉ ra làm 19 ô và mỗi ô là nửa âm. Âm vực được 3p8 và một p3, đàn dài độ 102 cm, ngang 41 cm, cao 12,5cm và nặng khoảng 1300g (tùy vào loại gỗ cấu trúc).



Nếu so sánh với dương cầm thì guitar có âm vực ngắn hơn, gần bằng về hòa âm nhưng guitar có các điểm nổi bật hơn như tiện lợi di chuyển, lên dây đàn dễ dàng và không đắt tiền... nên hợp với quần chúng. Để bảo quản tốt thì nên dùng cây guitar cổ điển trong thùng đàn có ni.

II/ KHÁI NIỆM VỀ GUITAR :

Đàn guitar cổ điển (tức đàn guitar “ bình âm” để phân biệt với đàn guitar phím lõm trong cổ nhạc VN) là một nhạc cụ mang một cần đàn, 6 dây đơn và một thùng đàn. Hòa thanh của dây đàn lên theo q4 và có một q3. Trên phím chia ra làm 19 ô và mỗi ô là nửa âm. Âm vực được 3q8 và một q5, đàn dài độ 102 cm, ngang 47 cm, cao 12,2cm và nặng khoảng 1300g (tùy vào loại gỗ cấu trúc)...

Đàn guitar giàu về cung bậc lẫn âm sắc. Khả năng của guitar rất đa dạng như chơi được mọi loại nhạc, mọi cách hòa âm hay đệm đàn... và có thể nói là đa năng hơn mọi nhạc cụ khác. Kỹ thuật diễn tấu rất phong phú, và điểm nổi bật về chất lượng âm thanh là mịn màng, êm ái, tự nhiên... nhưng cũng đầy sắc sảo, mạnh mẽ....(trong khi đó thì violon, dương cầm có âm thanh hơi đục hơn vì sử dụng cung kéo và thanh đập) .

Do âm động guitar không thật lớn nên dễ bị tiếng động ngoại giới xen kẽ và vì thế mà lúc diễn tấu đàn, ta phải ở trong sự im lặng “tuyệt đối”. Đàn guitar là cây đàn dễ chơi và mau tiến, nhưng muốn trở thành chuyên môn thì rất gian nan đầu đi về khía cạnh nào :nhạc cổ điển, nhạc Flamenco hay nhạc trẻ...

Để chơi nhạc cổ điển thì bàn tay mặt để móng ngắn hơn 4mm vì nếu dài quá thì bị vướng dây đàn. Tuyệt đối không thể đánh bằng dây sắt vì dây sắt dùng cho nhạc Pop-Rock với miếng gảy. Dây nylon hợp với đàn guitar cổ điển do có âm thanh mềm mại, đẹp và hợp với ngón tay hơn...Với dây nylon ta vẫn chơi được nhạc trẻ và đã có nhiều nhạc thủ, nhạc sĩ sử dụng dây nylon... và dây sắt chỉ dùng cho đàn điện, đàn thùng. Ba dây cao là nylon còn ba dây trầm là quấn kim loại nên âm sắc guitar rất đa dạng với những phối hợp tuyệt diệu nhất.

Nếu so sánh với dương cầm thì guitar có âm vực ngắn hơn, gần bằng về hòa âm nhưng guitar có các điểm nổi bật hơn như tiện lợi di chuyển, lên dây đàn dễ dàng và không đắt tiền...nên hợp với quần chúng. Để bảo quản tốt thì nên dựng cây guitar cổ điển trong thùng đàn có nỉ.

II. MẪU ĐÀN GUITAR CỔ ĐIỂN :

Vào giữa thế kỷ 19 thì đàn guitar thành hình và coi như đạt khuôn mẫu nhất định. Người chơi nhạc chọn được cây đàn vừa ý, tốt về nhiều phương diện là một điều không dễ dàng.

Thùng đàn có thể rộng-hẹp đôi chút thì không quan trọng cho lắm nhưng cần đàn phải đạt tiêu chuẩn của đôi tay nhất là cho các ngón tay trái. Cần đàn chỉ phối hoàn toàn người nhạc thủ với các chi tiết và đặc tính rất tỷ mỷ.

Sau đây là cây đàn guitar mẫu, và hơn thua vài cm hay vài mm là do hình thể của đôi tay và cách ôm đàn...

1/ Chiều dài phím đàn : từ miếng ngà trên đến nấc I2 32,7cm

2/ Chiều dài đoạn dây : từ miếng ngà trên đến miếng ngà dưới 65,5cm

3/ Chiều ngang cần đàn :

- | | |
|--------------|-------|
| - Phía trên | 5,1cm |
| - Phím số I2 | 6,2cm |
| - Phím số 19 | 6,5cm |

4/ Khoảng cách giữa dây I và dây 6 :

- | | |
|-------------|-------|
| - Phía trên | 4,2cm |
| - Phím I2 | 5 cm |

Khoảng cách trên có thể thu nhỏ hay nở rộng tùy tay nhỏ, vừa hay lớn.

Ta nhận thấy dây I và 6 không nằm đúng ở bờ rìa cần đàn mà hơi nằm xích vào phía trong một chút độ 3 hay 4 mm : điều này rất quan trọng! Thật vậy nếu hai dây trên nằm ngay bờ rìa thì khi bấm ô đàn dây sẽ dễ bị trượt ra ngoài cần đàn và tạo nên tiếng động trái tai.

5/ Bề dày cần đàn (quan trọng vì ảnh hưởng đến thể bấm và cường độ tạo âm) :

- | | |
|----------------------|--------------|
| - Ở ô đàn số I..... | khoảng 2cm |
| - Ở ô đàn số 10..... | khoảng 2,5cm |

Bề sau cần đàn có dạng tròn hay ovale.

6/ Chiều cao giữa hai mặt phẳng dây đàn và phím đàn (do hai miếng ngà trên và dưới tạo nên) ảnh hưởng cách phát âm :

- Nếu chiều cao quá lớn (tức dây đàn ở vị trí quá cao) thì âm thanh trở nên cứng cỏi, khô khan, âm thanh không vang... và cách bấm sẽ mệt nhọc, khó ấn lên dây...

- Nếu trái lại dây đàn quá thấp thì dễ chạm nấc đàn và tạo nên nhiều tiếng động khó chịu.

- Vậy dây đàn phải có chiều cao vừa phải, ở mức độ trung bình vào khoảng từ 3 đến 4mm ở phím I2 cho dây mi (còn ở dây mi thì 3,5mm đến 4,5mm). Ở mức độ trung bình thì dây đàn rung động đều có cường độ thật mạnh vẫn không hề chạm nấc đàn và âm thanh phát ra thật rõ nét, ấm, vang, đầy đặn...

Tóm lại việc có được cây đàn tốt là cần thiết và không dễ vì rất đắt tiền (như của Ramirez...) còn các loại đàn thường thì có đủ loại khuyết điểm. Chúng ta nên có hai cây đàn : một cây để tập dượt và một cây để trình diễn...

III. DÂY ĐÀN GUITAR :

Nếu sợi dây căng - không mà không có hộp cộng hưởng (tức thùng đàn) thì âm thanh phát ra rất yếu do không có môi trường cộng hưởng và còn bị không khí làm loãng và uốn méo nó đi. Nhưng khi được căng trên thùng đàn thì âm thanh được cộng hưởng, bị nén ép và phát ra to hơn nhiều (sự dao động của dây đàn cũng cộng hưởng cho ra đặc điểm âm thanh).

Một cây đàn tốt mà mang một loại dây xấu sẽ làm mất đi ưu điểm phát âm của nó, như vậy ta phải sử dụng một loại dây bảo đảm tốt, có đặc tính chính xác. Điều quan trọng khác là phải chọn *dây đàn phù hợp* với cách phát âm của đàn mình nghĩa là chọn sức căng mạnh - nhẹ cùng chất lượng cho đúng và cách chơi của người nhạc thủ. Giữa hai dây đàn ta chọn dây nào vang tốt hơn dây kia, nếu là nhạc cổ điển thì nên ấm và có khối lượng âm thanh, còn nhạc sôi động như Flamenco thì dây nên sắc sảo, bén nhạy... Chúng ta lên theo tần số cố định của âm thoa 440Hz. Đạt được mức độ luôn đúng tuyệt đối cho các dây đàn là điều rất

quan trọng đầu ta chỉ dượt đàn chút ít vì nó không làm sai tai nghe.

Nhà chế tạo dây đàn nylon tiên phong thời Ségovia là ông Albert Augustine (1900-1967) góp công không ít trong việc vùng dậy của guitar. Dây ông hoàn hảo nhiều mặt, sử dụng bền, sức căng tốt, vòng tròn dây đều đặn... và đường kính hợp với tần số cao đến trăm (hiện nay có nhiều nhãn hiệu khác cũng rất tốt).

Đường kính của dây nylon vào khoảng (phải đều đặn và đồng nhất nếu không thì âm thanh sẽ sai đầu có bấm đúng ô đàn) :

- Dây 1 (1,25mm đến 1,35mm), dây 2 (1,6 đến 1,7mm), dây 3 (2 đến 2,15mm), dây 4 (1,5 đến 1,6mm), dây 5 (1,85 đến 1,95mm) và dây 6 (2,3 đến 2,4mm).

Nhiều nhạc thủ guitar còn sử dụng nhiều nhãn hiệu khác nhau cho 6 dây (nhưng thận trọng vì âm sắc không đồng nhất)... là để tìm chất lượng phù hợp cho phát âm, phải đạt sự đều đặn hoặc là *nổi bật ở phần nào* như tần số cao (hay trầm)... (thường ta nên chọn dây cao sự nổi bật thanh thoát còn dây trầm nên âm - trong).

Dây nylon guitar có độ căng từ 5 đến 8kg^(ở 22/13 cm) còn dây sắt đàn điện từ 10 đến 15kg. Dây đàn violon từ 5 đến 10kg và lực tổng thể là 30kg nhưng khi dựa trên cái chống thì còn 12kg. Trung vĩ cầm là 50kg và có chống là 25kg... Tần số dây đàn theo công thức Taylor là : $N = k \frac{1}{2l} \sqrt{\frac{T}{\rho}}$ (T là sức căng, ρ là tỉ trọng, l là chiều dài và k là hằng số).

Trung bình chiều cao dây 6 là 1,5cm, dây 1 là 1,2cm giữa cái chống so với mặt phẳng thùng đàn. Tần số dây đàn được cố định bởi hai miếng ngà trên và dưới cho đoạn dây với chiều dài độ 65,5cm. Dây nylon rất dễ bị ảnh hưởng của thời tiết nóng - lạnh nên tần số dễ bị co giãn; còn ngón tay thì bấm trên nó thường xuyên nên thỉnh thoảng ta phải lau trên mặt phẳng 6 dây bằng một miếng vải mịn.

CẤU TRÚC ĐÀN GUITAR

Đàn guitar được chế tạo với 6 loại gỗ khác nhau ở các khu rừng trên thế giới ráp lại : thông (sapin), gỗ mun (ébène), trắc bá (cypres), cây phong (érable), bách hương (cèdre), gỗ tử đàn (palissandre)... Nhưng người làm đàn cũng thay thế một vài loại gỗ khác được như các nhà đóng đàn ở nước ta.

Thường tình một số người mới chơi đàn đã nghĩ sai là một người đàn giỏi vẫn chơi hay dầu đưa cho họ một cây đàn xấu. Đó là tương đối và không phải thế, vì có được đàn tốt thì âm thanh mới tốt và việc này ảnh hưởng mật thiết với người diễn. Việc tập dượt kỹ thuật hằng ngày không nhất thiết phải dựa vào đàn tốt nhưng khi trình diễn thì bắt buộc ta phải có đàn vừa ý mới được. Đàn tốt sẽ vang xa về cường độ lẫn âm sắc và ảnh hưởng đến người nghe chất lượng bản nhạc.

Đàn guitar được chia làm ba phần chánh : thùng đàn, cần đàn và 6 dây. Cây đàn tốt đòi hỏi ngay ở khâu lựa gỗ và mỗi chi tiết đều sử dụng gỗ khác nhau. Khi hoàn thiện nó trải qua rất nhiều công đoạn như cột đàn, định hình thùng đàn, bọc thùng mặt trước và sau, ráp cần đàn, chia phím và đóng phím, kẻ chỉ, đánh verni...

I THÙNG ĐÀN (caisse de résonnance) :

Thùng đàn gồm bốn mặt phẳng tạo nên :

a) Mặt phẳng thùng đàn :

Đây là phần quan trọng bậc nhất của đàn guitar để có được âm thanh tốt hay không tốt. Mặt phẳng là gỗ thông và có bề dày tùy người đóng là từ 2,5mm đến 4mm. Bề dày khá quan trọng vì nó phải đúng kích thước và chính xác với thùng đàn. Nếu nó quá dày thì âm thanh sẽ nặng nề và hơi đục, nhưng nếu quá mỏng thì âm thanh lại yếu và không truyền mạnh được năng lượng (nếu là mặt phẳng bị nén ép xuống cũng không tốt).

Gỗ thông là một loại cây đặc biệt không có các vòng xoắn như gỗ khác và nó được dùng nhiều nhất. Gỗ thông cho âm thanh rung động tốt nhất và không bị méo mó với các lần chỉ

thật mịn và đều đặn. Vận tốc truyền âm của nó là từ 4000m/s đến 6000m/s. Khi được đồn xong thì thông được bảo quản chu đáo và rất lâu. Nhiều nhà đóng đàn phải chọn thật kỹ, xử lý và bảo quản nhiều năm trời mới sử dụng đến và có thể hơn mười năm! Cây lúc đồn được chọn lựa rất khắt khe: cây phải đến tuổi và tươi tốt, đứng một số ngày nào trong năm và cả giờ nào trong ngày để hạ cây... Sau đó phải cắt ra theo một chiều hướng và chọn ở phần nào của thân cây. Khi có tấm ván xẻ thì nó được xử lý, ngâm tẩm rồi làm khô để sau này chịu đựng mọi khí hậu và thời tiết.

Trên mặt phẳng, người ta khoét một vòng tròn có đường kính độ 8,5cm gọi là lỗ phóng thanh. Lỗ thoát âm này rất quan trọng là làm tăng cường độ của âm thanh và còn giữ lại thời gian ngân của âm thanh. Nếu muốn thử nghiệm ta lấy một quyển tập và che bít miệng đàn lại thì âm thanh nghe nhỏ hẳn đi.

Nhà làm đàn thường sáng tạo những kiểu vẽ thật đẹp và tỷ mỹ quanh lỗ phóng thanh gọi là *vành tròn miệng đàn* (rosace).

Nằm ngay giữa vòng cung lớn có miếng gỗ tử đàn đen (palissandre) hình chữ nhật với chiều dài khoảng 18cm và ngang là 3cm : *cái chống* (chevalet hay ponticello). Nó có chiều cao độ 8,5mm và chia ra làm hai phần :

- Phần trên mang một miếng ngà (hoặc xương) với chức năng quan trọng là phải nâng cao đúng vị trí các dây đàn so với phím đàn tức góc độ của nó với dây đàn. Miếng ngà là điểm tựa cố định phần đầu của 6 dây. Công dụng tiếp tục cùng với cái chống là *truyền đi các làn sóng âm* vào trong thùng đàn bởi nó dính chặt với mặt phẳng (âm thanh khi phát ra ngoài trời thì có một cường độ giảm dần theo tỷ lệ khoảng cách). Miếng ngà hơi nâng cao lên ở dây trầm và thấp xuống cho dây cao và hơi lùi lại về sau cho dây sol.

- Phần dưới có 6 lỗ tròn nhỏ xuyên ngang để cột chặt đoạn đầu dây đàn ... Sáng kiến quan trọng này là do nhạc sĩ Aguado thực hiện khoảng năm 1824 tại Madrid để loại bỏ cái chống trước đó rất bất tiện và mất thẩm mỹ. Cái chống được dán thật chặt và chịu sức mạnh của 6 dây (có tổng lực là độ 45kg, nhưng ở độ lên dây thì ít hơn nhiều).

- Phần trong ở mặt phẳng thùng đàn là nơi xếp đặt của những miếng cây hình *cánh quạt* rất tỷ mỷ với nhiều hình dáng khác nhau. Đây là phần *quan trọng bậc nhất* của toàn bộ đàn guitar. Các miếng chêm làm vững chắc thêm cho mặt phẳng để không bị cong, và đồng thời *mỗi hình dáng có tính truyền âm khác nhau*. Hộp cộng hưởng nhờ vào nó mà có cường độ âm thanh khác nhau cho các loại tần số.

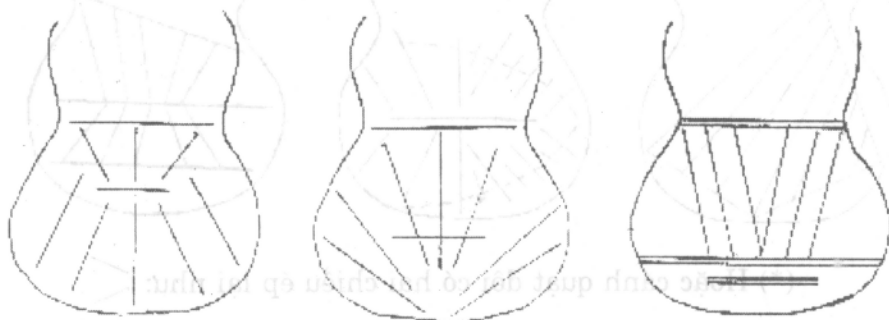
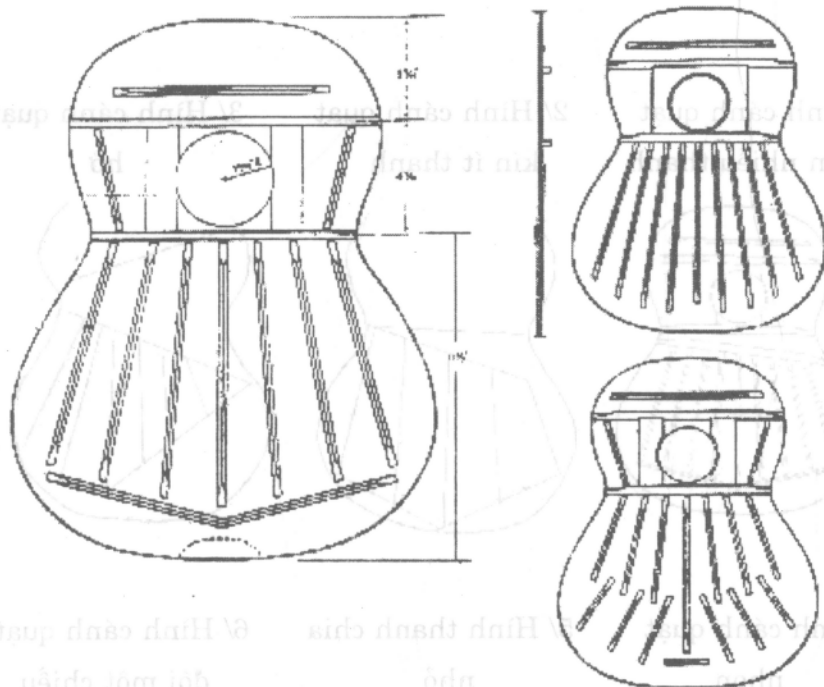
b) Lưng thùng đàn và hông đàn :

Lưng đàn là hai mặt phẳng ráp lại và song song với mặt phẳng thùng đàn. Nó hơi cong ra ngoài một chút và bằng gỗ trắc bá, phong hay palissandre ... Đôi lúc có thể gõ ở lưng đàn để đánh giá mau lẹ cách phát âm của đàn.

Hông đàn là hai vòng cung bao quanh mặt phẳng và lưng đàn. Nó cao độ 9,5cm ở phía trên và phía dưới là 10cm và có nhiệm vụ quan trọng làm nâng cao âm thanh. (Hông đàn guitar cổ điển có eo hẹp hơn đàn guitar Flamenco)

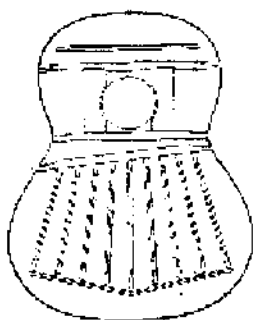
MỘT SỐ KIỂU MẪU VỀ HÌNH CÁCH QUẠT Ở MẶT PHẪNG PHÍA TRONG :

1/ Các hình ảnh về Âm thanh quân bình đ/v tần số trầm và
cao (sự cân đối ở hai bên):

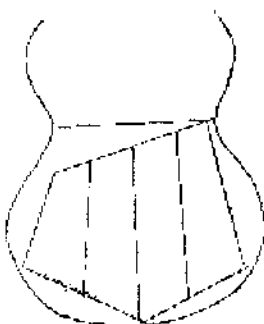


2/ Sau đây là 6 hình ảnh đề nghị cho việc tăng cường “*cường độ âm cao*”. Phía nơi có ba dây cao (sol, si, mi) thì các thanh có chiều hướng nhọn dần như mũi dao là do tần số của âm - thanh cao có độ dài sóng ngắn hơn so với ba dây trầm (mì, là, rê)... Tìm được một hình dáng thích hợp cố định cho đàn guitar là một việc phức tạp của nhà làm đàn phối hợp với nhà âm - thanh - học.

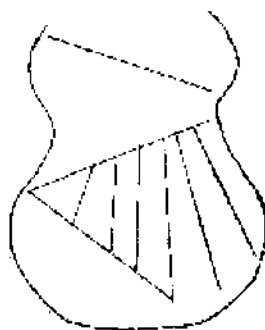
1/ Hình cánh quạt
kín nhiều thanh



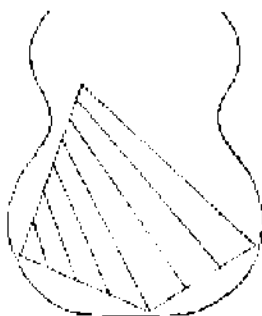
2/ Hình cánh quạt
kín ít thanh



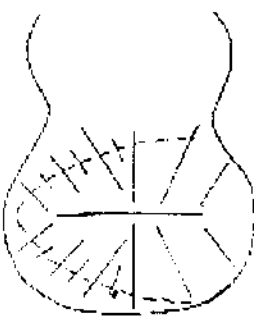
3/ Hình cánh quạt
hở



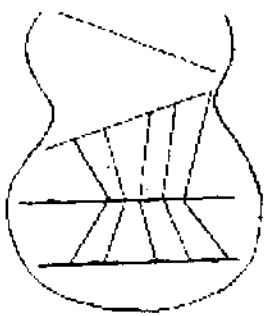
4/ Hình cánh quạt
nhọn



5/ Hình thanh chia
nhỏ



6/ Hình cánh quạt
đôi một chiều



(*) Hoặc cánh quạt đôi có hai chiều ép lại như: 

III/ CẦN ĐÀN GUITAR : (la manche)

Cần đàn dài độ 32,5cm được đặt thẳng góc với cái chống và ở giữa nó. Cần đàn làm bằng gỗ bách hương có chiều ngang thay đổi tùy vào khổ tay trái (khoảng 5cm) và dày độ 2cm. (Chiều ngang đàn của Ségovia rất rộng so với người thường).

Lưng và hông thùng đàn dính chặt với cuống cần đàn (coude). Cần đàn phải chọn đúng gỗ nếu không nó sẽ bị cong theo thời gian. Cần đàn là công đoạn phức tạp nhất đối với nhà đóng đàn và người nhạc thủ.

Ở phía trên được đặt một mặt phẳng gỗ mun cứng hay palissandre. Người ta đặt 19 thanh kim loại gọi là nấc đàn (barrette de touche) chia ra 19 ô đàn (case). Các thanh được sắp xếp chính xác sao cho mỗi ô là nửa - âm (demi-ton) được gọi là phím đàn (clavier hay plaque de touche). Cách phân chia 1/2 âm được tính toán theo toán học về rung động vật-lý-tính của đoạn dây với ô đàn nhỏ dần lại. Nhạc sĩ Juan Bermudo tìm được vào năm 1555 cho guitar, còn sau đó Ruiz Ribayaz - Tâybannha thế kỷ 17-đã loại bỏ dây gân quấn ngang để thay vào kim loại. Nếu các thanh không đúng chỗ thì sẽ cho âm thanh sai.

Ô1 = 3,7cm	Ô7 = 2,60cm	Ô13 = 1,85
Ô2 = 3,65	Ô8 = 2,45	Ô14 = 1,75
Ô3 = 3,30	Ô9 = 2,30	Ô15 = 1,65
Ô4 = 3,10	Ô10 = 2,20	Ô16 = 1,60
Ô5 = 2,95	Ô11 = 2,05	Ô17 = 1,45
Ô6 = 2,80	Ô12 = 2,00	Ô18 = 1,40
		Ô19 = 1,35

Ở cổ đàn có miếng ngà trên và miếng này ngắn hơn miếng ngà dưới với 6 lần chẽ để dây đàn tựa vào. Từ Ô1 đến Ô12 của mỗi dây là một âm giai hoàn toàn, và nếu tiếp tục lên cao là thêm một q.5 đúng (7 ô đàn hay 3 cung 1/2).

Đầu của cần đàn (tête de la manche) hơi nghiêng về lưng đàn và mang hai bộ phận trục quay (chevilles). Thuở xưa các trục này làm bằng cây ở đầu có 6 lỗ nên rất dễ bị tuột nhưng

hiện nay là máy móc chế tạo nên rất chắc chắn. Nhiệm vụ nó là giữ lại sức căng dây đàn.

Ghi chú : Một cây đàn xấu (không có vang tốt) thì sẽ làm người diễn tăng thêm những cố gắng vô ích ở đôi tay, còn đàn tốt thì tăng thêm hiệu quả diễn xuất và làm dễ dàng cho cách đánh.

Vì vậy mà ảnh hưởng của cây đàn đ/v diễn tấu là mật thiết.

NGHỆ THUẬT CẦM ĐÀN GUITAR

Để âm thanh phát ra tốt trong diễn tấu thì không phải chỉ có dây đàn phát âm ra mà thôi, mà ta phải vận dụng làm sao cho toàn cả nhạc cụ được rung động một cách *tối đa* để âm hưởng, độ vang đi xa nhất ...

Như vậy cách diễn tấu cũng phải chính xác và hoàn hảo. Nghệ thuật cầm đàn có liên hệ mật thiết cách phát thanh của nhạc cụ, và đồng thời để cho diễn tấu bản nhạc hoàn chỉnh hơn. Các nhạc sĩ guitar đã mất nhiều thế kỷ mới tìm ra được tư thế đánh đàn guitar cổ điển như hiện nay mà ta có thể so sánh với tư thế nức cười của nhạc sĩ danh tiếng Aguado là để thùng đàn lên một cái chống tựa như cái chân để đàn organ.

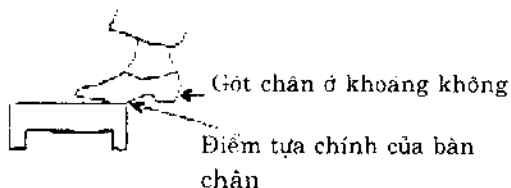
Cách thức tuân tự các động tác sau đây được hầu hết các nhạc thủ công nhận trước khi diễn tấu :

1) Người đánh đàn guitar ngồi trên một cái ghế *không quá cao hay quá thấp* so với tầm vóc của mình. Tư thế ngồi ngay ngắn, lưng thẳng, hai vai cân đối và đặt chân trái ở trên một điểm tựa được nghiên cứu sao cho không bị trở ngại và cao khoảng từ 5 đến 15cm. Điều không được làm là nhón bàn chân trái lên xuống bất thường, còn bàn chân mặt thì phải nằm thẳng sát mặt đất.

2) Tiếp tục là để nhạc cụ ở trên bắp đùi trái và chặn nhẹ hông đàn lại bằng đùi phải : đây là cách cầm đàn của *đàn ông*. Còn *phụ nữ* thì điểm tựa chân trái cao hơn đàn ông và hông đàn

được để trên đùi phải. Vòng cong số 8 của đàn rất phù hợp với hai kiểu cách cầm đàn của nam và nữ trên.

Hình : Cách cầm đàn của đàn ông



Bàn chân trái

3) Sau đó ta để cánh tay mặt trên hông đàn ở ngay đúng vị trí cái chống, rồi liền tựa nhẹ hông đàn trên vào ngực. Không nên đè quá mạnh vào ngực với cố gắng coi các ngón tay trái bấm trên phím đàn, vì khi bị sức ép quá mạnh của ngực thì âm thanh phát ra có phần nào bị trở ngại và cách đánh đàn cũng không thông thả. Để tránh khuyết điểm này mà các người mới tập đàn thường mắc phải (ảnh hưởng quen dần về sau) thì ta nên nghiêng đầu hơn về trước mà vẫn áp được nhẹ nhàng hông đàn vào ngực.

Người mới tập cầm đàn phải tuân theo các tuần tự trên cho thật đúng nghệ thuật. Để kiểm soát lại cách thức thì ta hãy *buông toàn cánh tay trái* xuống cho thông thả: nếu cách cầm đàn là đúng thì cây đàn guitar sẽ nằm im *bất động* và ta sẵn sàng diễn tấu.

4) Kết luận :

Để kết luận đàn guitar có *bốn điểm tựa* là :

- Hai lực từ trên đè xuống là cánh tay phải và lồng ngực. Bàn tay trái không phải là một lực chỉ xuống hay đẩy lên, mà nó mang công việc *bấm nốt* trên phím đàn một cách độc lập
- Và hai lực phản ngược lại là đùi trái và phải.

Như vậy là guitar đã bị chặn giữ lại và đứng bất động để tay trái và tay phải hoạt động một cách tự nhiên, thông thả ... Âm hưởng của thùng đàn guitar còn truyền những chấn động âm thanh ở ngực và cánh tay phải “theo đường-xương” đến tai-trong một cách trực tiếp tuy rất nhỏ.

Cùng với nghệ thuật cầm đàn ở trên thì ta còn có một số ghi chú như :

- Đầu cần đàn phải là một đường thẳng với đôi vai.
- Các ngón tay trái và phải ở thế thẳng góc với dây đàn.
- Tránh nắm thật sát lòng bàn tay trái vào cần đàn, và để lộ ngón cái ra ngoài. Cách này áp dụng được với đàn điện (với hông đàn trên đùi phải), hoặc đàn thùng để chơi nhạc trẻ.
- Phải luôn có một khoảng *không gian trống* giữa lòng bàn tay trái với cần đàn, và giữa cổ tay mặt với mặt phẳng thùng đàn cũng có một cách khoảng từ 5 đến 8cm.

Nghệ thuật cầm đàn guitar rất tỷ mỷ và đòi hỏi người nhạc thủ rất nhiều chú trọng lúc ban đầu và cả về sau khi đã đánh đàn giỏi ... Ban đầu có thể chữa lỗi ở trước một tấm gương lớn để thấy toàn thân hình. Cây đàn còn phải vừa với tầm vóc ta tức không quá lớn hay quá nhỏ để tạo thoải mái trong diễn tấu.

Ngoài ra để tránh những tiếng rít nhỏ vô ích do hông đàn và cánh tay mặt thì nhạc sư A.Ségovia đã để ống tay áo dài đến cổ tay mặt, còn cánh áo trái thì xắn lên khỏi cùi chỏ để được thông thả khi bấm: đó là chiếc áo đề nghị diễn tấu của Ségovia!... Và cuối cùng lời khuyên lúc lấy đàn ra khỏi hộp đựng là phải cầm ở ô đàn số 12 với ngón trỏ nằm trên phím đàn: việc này thật cần thận để tránh đàn bị trầy xước và có tư thế cầm đúng.

KỸ THUẬT TAY TRÁI

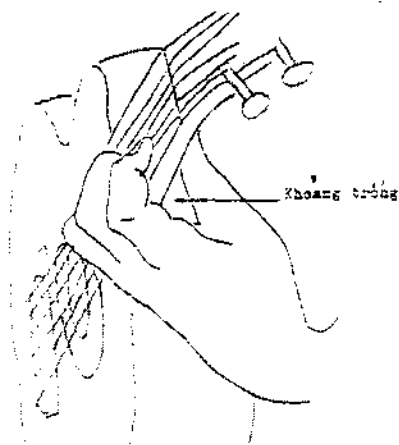
I/ KỸ THUẬT BỐN NGÓN TRÁI :

Sau khi ngồi đúng theo cách cầm đàn guitar cổ điển thì ta hãy buông lỏng cánh tay trái xuống cho thật thoải mái. Sau đó xoay bàn tay về phía trước mặt, co cùi chỏ và cổ tay trái lại khoảng 90 độ.

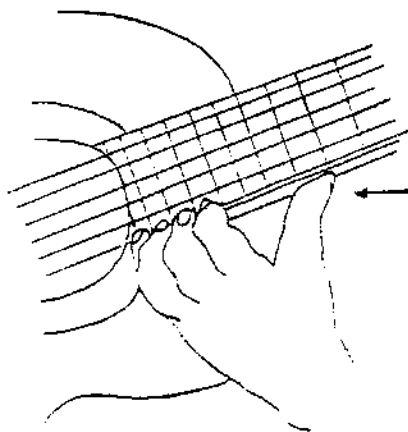


Nốt Mi có trường độ là 4 phách cho nên ngón 2 phải nằm yên cho hết thời gian (bấm mạnh và để lâu) trong khi ngón 1 và 4 chạy bè trên.

Hình : Khoảng trống giữa ngón cái và cần đàn



Hình : Ngón cái ở thế bấm ô đàn cuối cùng



III/ KỸ THUẬT CỦA NGÓN CÁI TAY TRÁI.

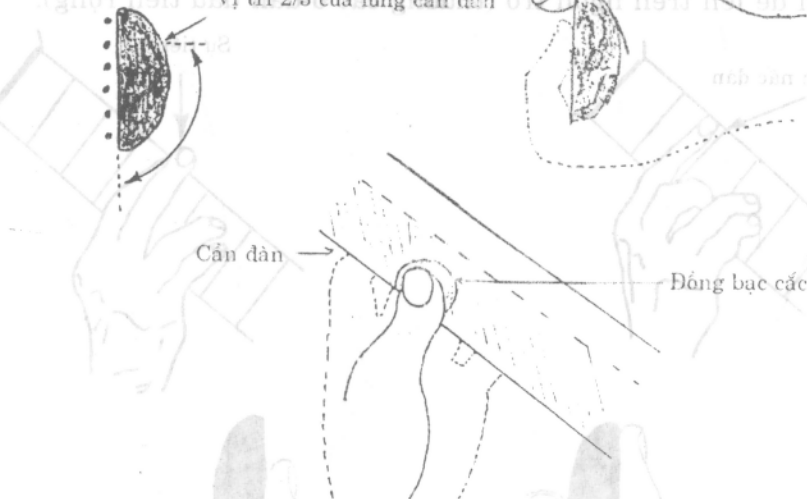
Ngón cái tay trái tựa ở lưng cần đàn và phải ở dưới luôn luôn $\frac{2}{3}$ của cần đàn. Tiếp đó là ngón cái có vị thế nằm thường xuyên đối mặt ở giữa ngón tay giữa và ngón áp út; chính tại nơi đây ngón cái có sức mạnh vững chắc nhất để bốn ngón tay trái đối sức lại và giữ được thế cân bằng hoàn hảo nhất. Nó được xem như một lò-xo co-giãn để giúp các ngón bấm theo cường độ mạnh-nhẹ trên phím đàn. Muốn tập ta có thể để một đồng bạc các mà ngón cái kèm lại ở sau lưng đàn và thử đánh một bài tập (kỹ thuật tập đàn tốt).

b) Cách cầm đàn "guitar điện" không được áp dụng :

a) Hình: Khoảng cách di động

của ngón cái

Vị trí $\frac{2}{3}$ của lưng cần đàn



c) Đối điểm của ngón cái và các ngón khác, và kỹ thuật tập với đồng bạc các ở $\frac{2}{3}$ cần đàn.

III/ THẾ CHẶN DÂY (Barré)

Thế chặn dây là dùng ngón trỏ chặn nhiều dây đàn một lượt và nằm trong một ô đàn.

Ta phân biệt ra thế chặn ô-đàn làm hai loại:

- 1) Thế chặn dây *nhieu* là chặn từ 5 hay 6 dây đàn
- 2) Thế chặn dây *ít* là chặn cho 3 hay 4 dây đàn (thế chặn dây ít chỉ áp dụng cho các dây cao)

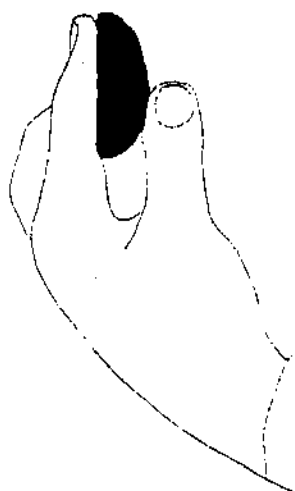
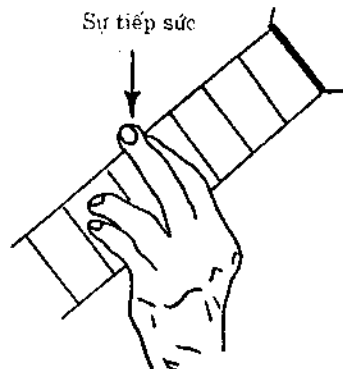
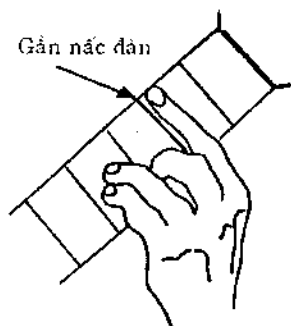
Thế chặn dây nhiều áp dụng được từ Ô1 đến Ô11, và nếu tiếp tục nữa thì ta chỉ áp dụng được thế chặn dây ít.

1/ THẾ CHẶN DÂY NHIỀU :

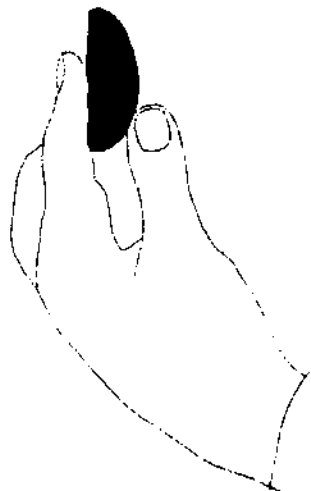


Để âm-thanh phát ra rõ ràng (nghĩa là không bị nốt câm), ta có thể chặn ngón trỏ thật gần nấc đàn cách khoảng chừng 2mm thôi.

Ở một vài trường hợp đặc biệt, nếu ngón trỏ không đủ sức cho phát thanh rõ và trong khi đó ngón giữa không bấm thì lợi dụng cơ hội này ta dùng ngón giữa tiếp sức cho ngón trỏ bằng cách đè lên trên ngón trỏ (thường các ô-dàn đầu tiên rộng).

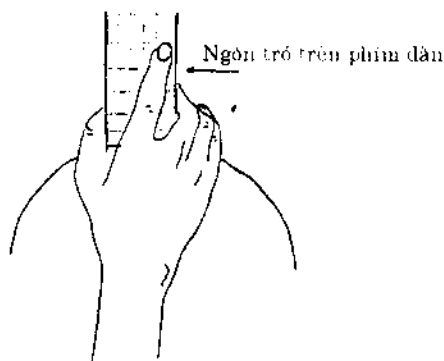
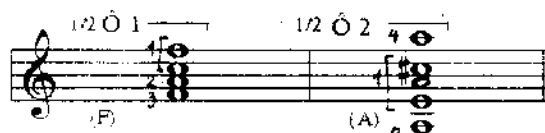


Thế chặn dây nhiều



Thế chặn dây ít

2/ THỂ CHẶN DÂY IT :



- Cách lấy đàn ra khỏi hộp đựng

KỸ THUẬT BÀN TAY MẶT

I/ VỊ TRÍ BÀN TAY MẶT :

Bàn tay mặt là phần trực tiếp tạo ra âm thanh đẹp hay không đẹp: âm sắc cá nhân, thời gian và cường độ. Một câu nhạc đánh cùng một cây guitar với những người đánh khác nhau đều cho ra một âm sắc riêng biệt.

Khi quen về kỹ thuật hay sai kỹ thuật thì phần này khó thay đổi về sau. Vị trí để cánh tay mặt là ở ngay cạnh hông đàn trên cái chống, còn bàn tay mặt ở giữa ô-đàn cuối và cái chống cách nó độ 1/10 đoạn dây. Đây là nơi âm sắc trung thực nhất của guitar. Còn khi muốn thay đổi âm sắc theo nhạc cụ nào đó thì ta di chuyển bàn tay về “trái hay phải” mà không bị mất thăng bằng hoặc trở ngại nào khác.

Bàn tay mặt được xem như treo lỏng nơi cổ tay. Khi di động để thay đổi âm sắc thì phần trước cánh tay (avant-bras) làm việc đó: vị trí vào khoảng 45° với hông đàn.

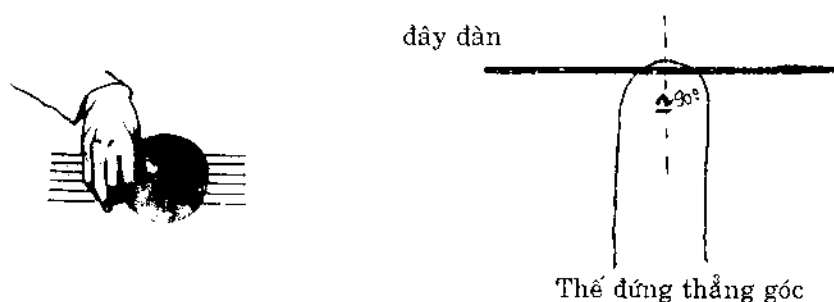
Hiện có hai cách để bàn tay mặt:

- Bàn tay mặt *thẳng góc* với dây đàn (thuộc trường phái cổ điển) vào khoảng 90 độ.

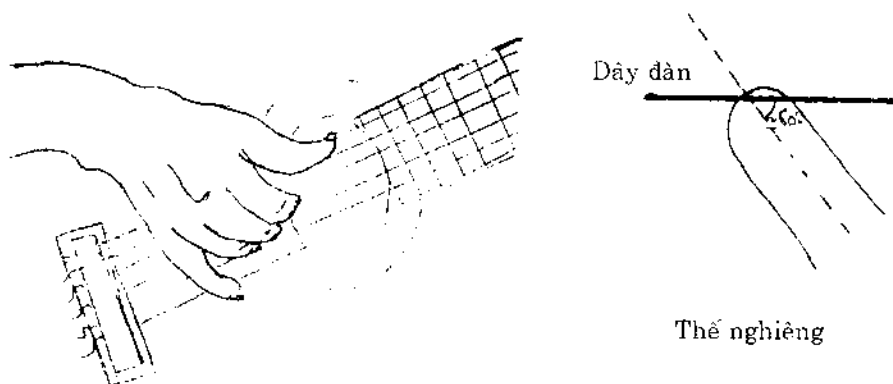
- Bàn tay *hơi nâng* lên một chút (thuộc trường phái mới). Thế nghiêng này cùng với dây đàn có độ góc khoảng 60 độ (cách này không phải song song với dây đàn như đánh bằng miếng gảy). Thế nghiêng và thế thẳng đều có góc độ không thay đổi lúc chơi nhạc.

Khi đã chọn một trong hai cách rồi thì phải thật vững, và ta cũng có thể phối hợp hai cách trên miễn sao bàn tay không bị mất thăng bằng. Thay đổi thế đánh sẽ dẫn theo sự thay đổi phần nào về âm sắc.

Hình 1 : Thế đứng



Hình 2 : Thế nghiêng của bàn tay mặt



Để ý lúc đánh đàn là tránh ngón út cọ sát vào lòng bàn tay mà nên vươn ra ngoài (xem hình), vì khi cọ sát sẽ cản trở khá nhiều kỹ thuật các ngón tay khác.

Nếu chúng ta mới học đàn guitar cổ điển thì nên áp dụng thế thẳng góc, rồi sau vài năm vững chãi thì áp dụng thêm thế nghiêng. Sau này tùy vào đoạn nhạc mà áp dụng cho hay để phong phú thêm màu sắc âm thanh theo cách móc hay thế đập (buté).

Khi gảy đàn thì sức mạnh phải được truyền *thật đều* ở hết bốn đầu ngón tay nhất là lúc sử dụng tiếng trémolo, đánh hợp âm, chày nốt arpèges, rảy Rasguedo vv... chỉ ngoại trừ các nốt có dấu biến cường nhẹ-mạnh. Lòng bàn tay luôn ở vị trí thế bất động khi đánh đàn. Từng ngón tay mặt phải có lực đánh mạnh tối đa mà âm thanh thoát ra không bị hư mới là được.

III/ THẾ ĐÁNH CỦA NGÓN CÁI VỚI NGÓN KHÁC :

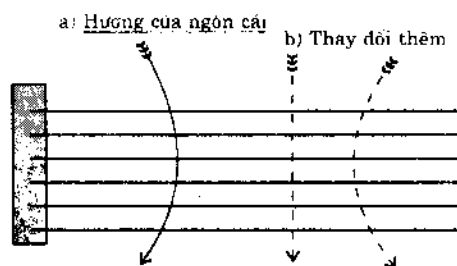
a) Tổng quát : Trên 6 dây đàn thì thường ba dây cao dành cho i-m-a, còn ba dây trầm do ngón cái (p). Nhưng đó không phải là giới hạn của ngón cái hay các ngón khác, nghĩa là có lúc ngón cái có thể xuống đến ba dây cao và các ngón kia cũng xuống ba dây trầm.

Trên ba dây trầm thì nhạc thủ phải cẩn thận cách đánh sao cho tốt về âm sắc và cường độ. Theo nguyên tắc thì ở cùng một dây đàn (cho ba dây cao) ta không được quyền đánh hai lần với chỉ một ngón tay mà bắt buộc phải xen kẽ nhau trong hành điệu mau lẹ thật chậm (ngoại trừ trường hợp có chủ đích tạo nên âm sắc giống nhau ở chỉ một ngón).

b) Thế đánh ngón cái :

Công dụng đặc biệt của ngón cái là để đánh các nốt trầm (ba dây trầm), hoặc gảy hợp âm đến hết 6 dây. Nó còn sử dụng để đánh tiếng trống tambora trên dây đàn hay trên mặt phẳng thùng đàn, trên cái chống vv...

Hình : Chiều hướng của ngón cái

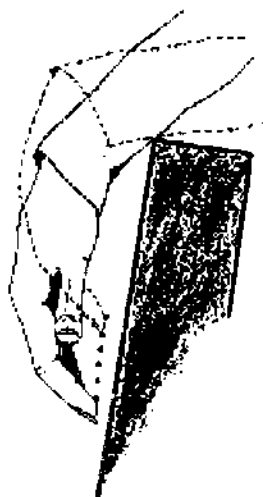


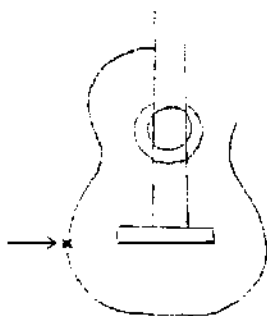
Chiều hướng tự nhiên và cũng hiệu quả nhất của ngón cái khi gảy 6 dây là đánh xuống *1/2 vòng cung* hướng về cái chống. Thế này giúp ta đánh hoàn chỉnh sáu dây. Một số nhạc thủ còn có thêm hai chiều hướng khác nhau như đánh thẳng hay hơi vươn lên một chút (hai thế sau hơi khó hơn thế đầu). Lúc đánh đàn cho bè trầm thì ngón cái có động tác hoàn toàn độc lập với các ngón i-m-a, và nó cong theo chiều hướng lên trên.

Khi các ngón vừa gảy xong hợp âm thì tránh chạm vào mặt thùng đàn vì làm trầy nó mà ta phải kiềm chế lại (các loại Rasgado khác nhau).

Khi đánh bè trầm thì ngón cái phải ở xa cách các ngón khác và do *lóng thứ nhất* đánh (tức lóng dính liền với lòng tay) mà không gập xuống lại như người mới tập đánh thường mắc phải. Nó cũng không được đi luôn theo trôn đà khảy, trừ nốt có thời gian dài như cuối bản nhạc hay có chủ đích (để đánh cho thật mạnh thì ngón cái được quỳen tựa vào dây cận đó).

Hình : Bàn tay mặt nhìn từ phía cần đàn

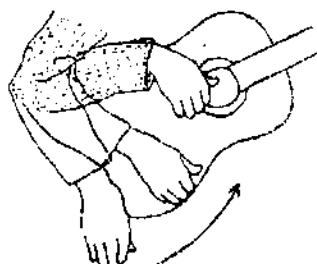
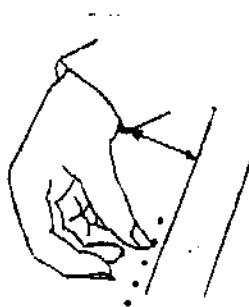




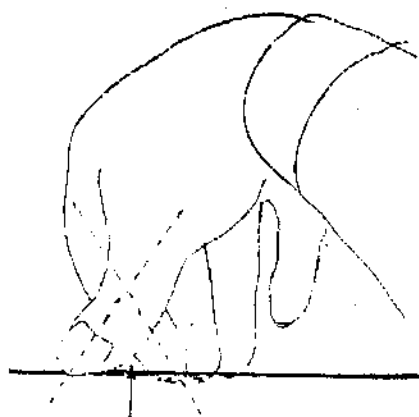
- Điểm tựa của canh tay mặt trên thùng đàn



- Khoảng cách giữa cổ tay và mặt phẳng thùng đàn



- Cách di động của bàn tay lúc sắp gảy đàn



dây đàn

Hình tam giác lúc gảy đàn

VIỆC PHÁT THANH TRÊN GUITAR

Mỗi nhạc cụ đều có âm sắc riêng biệt và sẽ thay đổi màu sắc tùy vào vật dụng và cách thức tạo ra nó. Trên guitar thì việc để móng nhiều-vừa-ít, không để móng hay đánh trước với da rồi vuốt móng sau đó ... sẽ cho màu sắc khác nhau.

Việc để móng hay không móng tùy thuộc vào cá nhân tính, kỹ thuật đánh đàn và vào hình thể của tay mặt (morphologie). Việc để móng cần sự chăm sóc thường xuyên hơn là không để như ~~phải~~ phải sạch sẽ, bong láng, đúng kích thước, tránh làm gãy móng ...

Hiện chỉ có ba cách chính:

- Không để móng nào cả.
- Đánh đàn với móng tay.
- Đánh trước bằng da và vuốt móng liền sau đó.

(Ta chỉ chọn lựa một cách thức cố định và khó thay đổi một khi kỹ thuật đánh đã quen)

1) CÁCH THỨC I :

Đánh đàn *không* để móng cho ta một âm sắc và màu sắc dịu dàng, nhân tính, trung thực, mềm mại ... và có thể tích âm thanh dồi dào. Việc áp dụng nó hơi khó đánh hơn thế khác, và người nhạc thủ thường có *tâm lý hướng nội* ... Tiếng bồi thanh ít hiện diện hơn và sự cố gắng thì nhiều hơn đánh móng.

2) CÁCH THỨC II :

Đánh đàn với *nhiều* móng tay cho ra âm thanh sáng sủa, sắc sảo, âm sắc sang sáng như tiếng kim loại ... và ảnh hưởng rất mau lẹ cho thính giả (như cho các bài nhạc Flamenco). Nhạc thủ có một *tâm lý hướng ngoại* hơn cách một ... Tiếng bồi thanh trở nên rõ, và sắc bén hơn với cách chạy gam, đánh hợp âm, đoạn nhạc khó trở nên dễ hơn không móng.

3) CÁCH THỨC III :

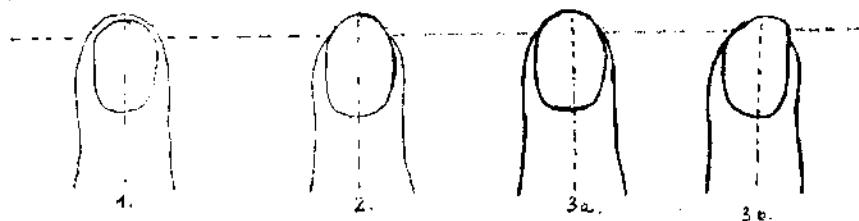
Đây là cách phối hợp hai cách trên : "*đánh da rồi vuốt móng*". Thè này hiện đại và thông dụng nhất cho các nhạc thủ

do nó rất phong phú, đa dạng màu sắc, phức tạp và hiệu quả hơn nhiều hai cách trên.

Nguồn gốc tranh thủ ảnh hưởng thính giả của cách I và II bắt đầu nảy sinh khi đàn guitar bắt đầu mang dây đơn vào cuối thế kỷ 18. Cách III do nhạc sĩ Ségovia tìm ra, và sau này nó còn được cải biến thêm bằng cách *cắt chéo* móng tay (nhất là cho ngón cái)...

Hình 1

Cách 1: không móng Cách 2: Đánh nhiều móng Cách 3a: Đánh da rồi vuốt móng
3b: móng chéo



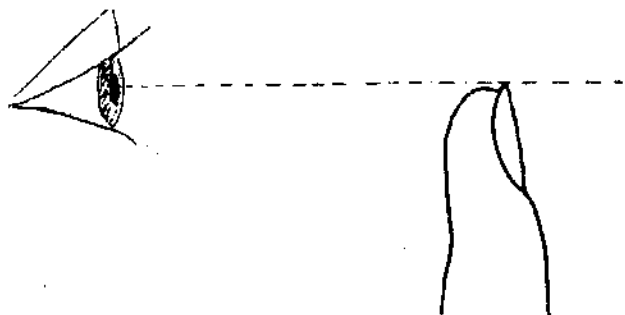
Nhận xét :

Nhạc sĩ Aguado đánh nhạc với nhiều móng tay theo cách II, còn Sor bác bỏ và áp dụng theo cách không để móng. Sor thường nói là không chịu được với người nào chơi nhạc có móng tay ngoại trừ ... Aguado là bạn thân của Sor do A. có kỹ thuật cao siêu ở cách chơi móng mà không người nhạc thủ nào thời đó có được. Đánh không móng tuy thiếu phần sắc bén nhưng bù lại là nó có âm thanh dịu dàng, đồng nhất và nhân tính.

Các nhạc sĩ Carcassi, Meissonier ... cũng chơi đàn không để móng. Tarrega chơi có móng trong 20 năm rồi sau đó lại bỏ để chơi không móng. Các người cùng thời cho rằng cuộc thay đổi là do trở ngại về tâm lý khi T. bị bệnh tật ... nhưng Pujol (học trò T.) cho biết là T. đã áp dụng cách không móng trước khi bị bệnh bại tán công.

Nhạc xưa và cổ ít thay đổi thường xuyên về âm sắc, nhưng nhạc mới hay hiện đại thì đa dạng cho nên chúng ta áp dụng *cách III là tốt nhất* : đánh trước bằng da rồi vuốt móng sau đó và như vậy bảo hòa được hai cực nhiều móng và không móng.

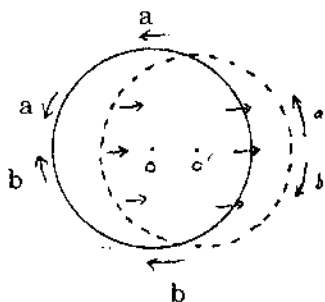
Hình 2 : Quan sát độ dài của móng tay ở cách III (không dài quá độ)



Hoạt động gió âm quanh dây đàn :

Khi sợi dây đàn guitar, hạc cầm được móc bung ra một bên thì không khí ở gần sát sợi dây bị bóc dỡ đi theo hai hướng ngược lại chiều đánh, và sợi dây sẽ rung động cho đến khi hết còn năng lượng (tựa như quả lắc).

Hình : Hướng bung (→) tạo nên hướng gió âm trên và dưới sợi dây (a), (b)



THỂ MÓC VÀ THỂ ĐẬP

Có hai thể đánh trên dây đàn là: thể móc (pincé) và thể đập (buté, apoyandos).

I/ THỂ MÓC DÂY :

Là tư thế tự nhiên móc dây đàn của các ngón tay mặt theo chiều hướng vào lòng bàn tay. Ngón tay thẳng góc với dây đàn và cong tròn lại. Thể móc không có điểm tựa ở dây cận, và do *lóng thứ hai* thực hiện, còn *lóng thứ nhất* dính liền với bàn tay thì cố định.

Thế móc được áp dụng từ thời rất xa xưa nghĩa là khi có nhạc cụ mang dây như đàn hạc cầm tối cổ, đàn cithare, đàn luth vv...

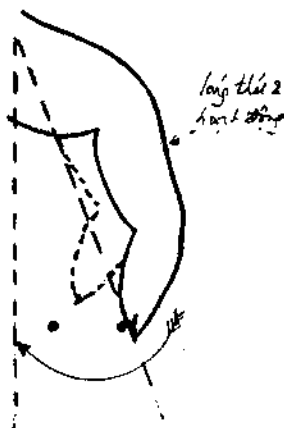
II/ THẾ ĐẬP :

Thế đập được khám phá gần đây, và là một cuộc cách mạng kỹ thuật to lớn nhất cho guitar cổ điển. Sự khám phá ra nó hình như là do các nhạc thủ guitar Flamenco tìm ra khi đàn guitar mang 6 dây đơn (thế ký 19) ... nhưng do chính nhạc sư Tarrega áp dụng thành công và có hệ thống trong âm nhạc rồi được hoàn chỉnh với Ségovia.

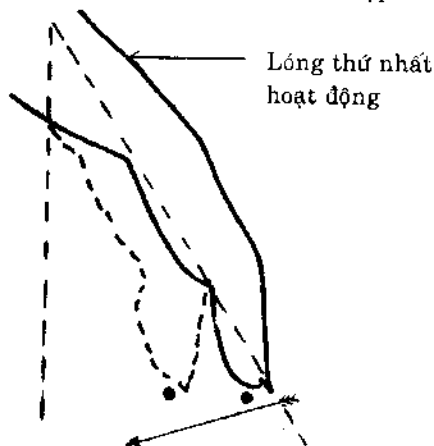
Thế đập là thế đánh thẳng vào dây đàn theo chiều hướng vào trong thùng đàn. Ngón tay theo lực đập liền tựa nhẹ vào dây cần nhưng không làm nó rung lên: đây là *lóng thứ nhất* hoạt động, còn thứ 2 và thứ 3 thì cố định (tức toàn ngón). Ngón tay chỉ hơi cong chút ít (thế móc thì cong nhiều hơn) mà cũng không phải thẳng đứng là sai. Sau khi đánh thì nó không được chạm lại dây đàn phát ra tiếng động vô ích.

Thế đập đi theo một đường nghiêng và thẳng vào mặt thùng đàn, còn dây đàn thì được lăn tròn theo thế đập: thế đập áp dụng khó hơn thế móc.

a) Hình của thế móc :



b) Hình của thế đập :



III/ SO SÁNH GIỮA THỂ MÓC VÀ THỂ ĐẬP :

Thế đập cho ra âm thanh mạnh mẽ, có thể tích dồi dào, còn thể móc cho âm thanh hơi yếu hơn, nhưng mỗi thể đều có đặc tính *giáo trị riêng biệt* của chúng.

- Với *thể móc* thì âm thanh thật sắc sảo, sang sảng như tiếng kim loại, nhưng các nhạc thủ giỏi khi áp dụng cách móc tìm kiếm được một âm thanh hơi mạnh để cân bằng với thể đập nghĩa là cho âm thanh gần *giống với thể đập* về cường độ lẫn màu sắc. Thể móc sử dụng được ở bất cứ nơi đâu trên dây đàn.

Thế móc được áp dụng với trémolo, đánh hợp âm, rảy từng nốt, đánh các làn điệu mau lẹ hay thật nhẹ nhàng ... mà thể đập ít hoặc khó áp dụng. Mỗi khi muốn đánh mạnh-mau thì thể móc phải thật gần cái chóng vì thể đập nơi đây khó sử dụng.

- Với *thể đập* thì người ta thường đánh ở gần lỗ tròn hoặc gần phím đàn và nơi đây âm thanh cho rất hay và thật tốt. Thế đập thì chơi âm giai, đánh các nốt đơn âm ở làn điệu, tách nốt mạnh cần thiết ... Trong những hành điệu thật mau lẹ, nhiều khi thể đập không có đủ thời gian hoàn thành hết động tác của nó thì ta cũng phải giữ đúng chiều hướng (như đối với dây mĩ trầm không có điểm tựa ở dây cận). Khi thực hiện thể đập trên ba dây trầm thì sẽ có âm thanh tốt vì thể móc cho ra âm thanh quá sát và yếu.

Các nhạc thủ dương cầm đã phải ngạc nhiên với guitar khi chạy âm giai (thể đập) vì piano sử dụng hết mười ngón, còn guitar chỉ có phân nửa mà vận tốc chạy cũng tương đương.

Thường khi đánh bài nhạc thì có sự xen kẽ giữa hai thể nên phải ráng giữ sao cho bàn tay luôn cân bằng mà không bị rối loạn nếu có thay đổi bất ngờ thể đánh. Một số nhạc thủ khi thực hiện thể móc hay thể đập còn có thể đánh hai hay ba chiều hướng khác nhau cho mỗi thể (thẳng, về trái hay phải) là để tìm cái chi tiết về màu sắc âm thanh.

Khi vừa đánh xong một nốt hay hợp âm thì bàn tay đừng rời quá xa mặt phẳng dây đàn, mà vẫn đứng nguyên vị trí cũ để đánh nốt kế tiếp ... và tránh làm tắc nghẽn âm hưởng do ngón tay chạm dây đàn. Ta phải luôn giữ gìn thật kỹ móng tay, mài

tròn bóng với loại giấy nhám thật mịn và lau lại bằng vải thường.

Đối với ba dây trầm thì nên sử dụng thế đập và đánh với nhiều da thịt hơn là nhiều móng để tránh âm thanh quá sắt (cả với ngón cái) nhất là các bài nhạc xưa còn với nhạc mới hay hiện đại thì tùy lúc. Với các làn điệu ở ba dây cao thì nên sử dụng luôn thế đập cho “nốt đơn” để *cân bằng khối lượng âm thanh* với các hợp âm. Tóm lại là chúng ta nên sử dụng nhiều thế-đập hơn là thế móc trừ lúc ở sát gần cái chống. Đặc điểm của âm thanh ở từng người (tức âm sắc) tùy thuộc vào nơi điểm móc dây đàn, chiều hướng của thế đánh, vào cường độ mạnh-nhẹ, phát âm của nhạc cụ, cách thức để móng, chất lượng của móng, hay của thính giác và tâm sinh lý ...

CHƯƠNG HAI :

LÝ THUYẾT CẦN ĐÀN

- 1) Quan sát cách xếp đặt nốt trên phím đàn
- 2) So sánh âm vực giữa guitar và các nhạc cụ
- 3) Hòa âm dây đàn và âm vực
- 4) Hệ thống quãng trên guitar
- 5) Vị trí gam trưởng và thứ trên dây đàn
- 6) Tiếng bồi thanh trên guitar
- 7) Cái chặn ô đàn
- 8) Cách lên dây đàn guitar
- 9) Diễn tả âm sắc theo nhạc cụ khác
- 10) Kỹ thuật bỏ ngón đàn guitar
- 11) Kỹ thuật chạy gam

QUAN SÁT CÁCH XẾP DẶT NỐT TRÊN PHÍM ĐÀN

Sự xếp đặt nốt trên 6 dây được ghi như sau:

Một Âm - Giai hoàn toàn + Một quãng 5 đúng = 19 ô đàn

Ô đàn số: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Dây 6

Dây 5

Dây 4

Dây 3

Dây 2

Dây 1

Các nốt trong khuôn lần gạch là những nốt có đồng-thanh (unissons). Khi loại bỏ các nốt đồng thanh, ta có cung thể đồng chuyển (échelle chromatique) với những bán âm di và đồng như sau:

Ô đàn số: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Thứ tư số ngón: 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

Thứ tư dây đàn: 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

Tóm lại ta có:

- 44 nốt nửa-âm từ *mì* dây trầm đến *sí* Ô19

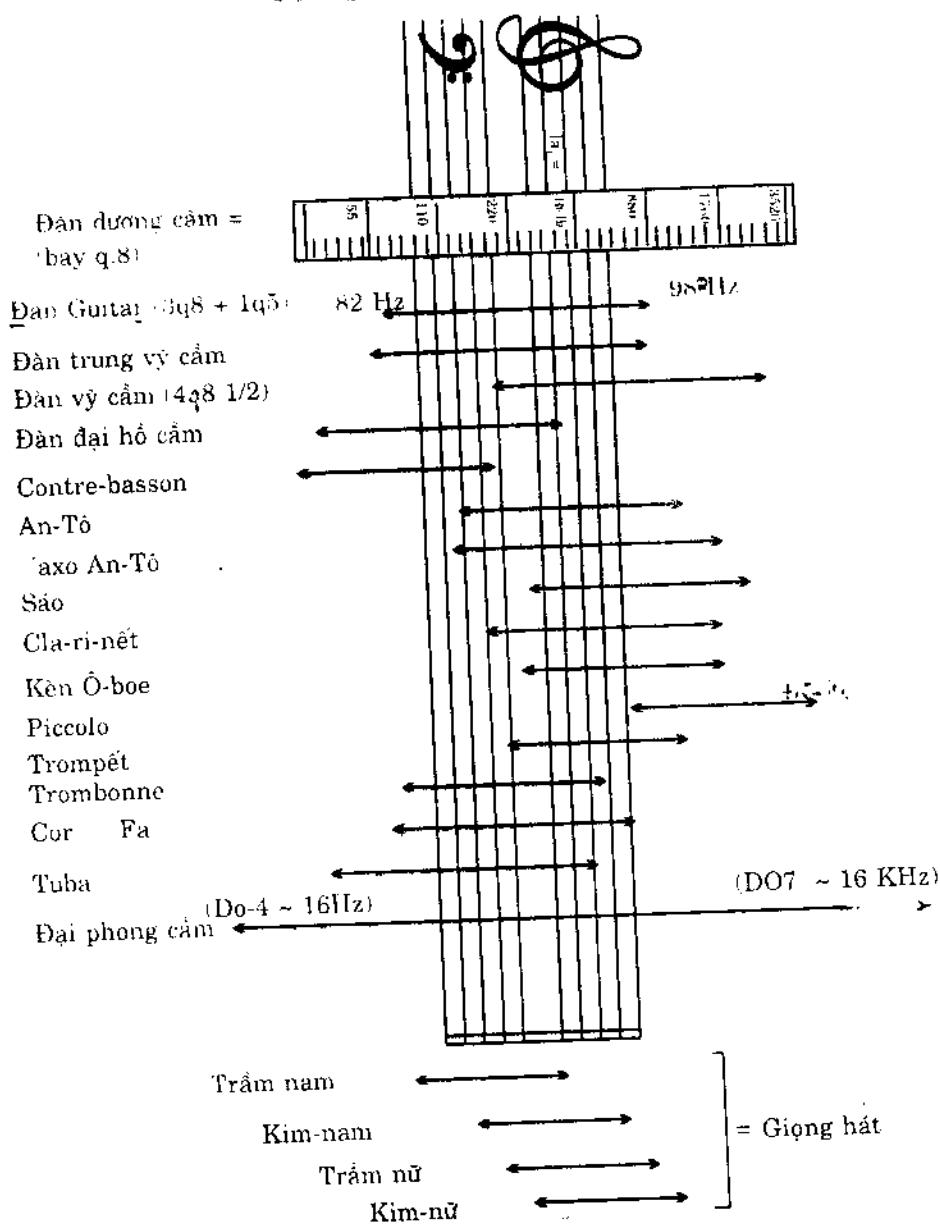
Hay: 26 nốt không dấu hóa và 18 nốt mang dấu thăng

Trên phím đàn ta có được tất cả là $19\text{Ô} \times 6 \text{ dây} = 114$ nốt.

Năm nốt trầm nhất ở dây 6 (*mì*, *fà*, *fà*[#], *sòl*, *sòl*[#]) và năm nốt cao nhất (*sól*, *sól*[#], *lá*, *lá*[#], *sí*) là không có nốt đồng thanh trên phím đàn.

Cung thể đồng chuyển từ *Là* cho đến *Fá thăng* có tất cả 34 nốt có đồng thanh.

SO SÁNH ÂM VỰC GIỮA GUITAR VÀ CÁC NHẠC CỤ



Ghi chú : Ta nhận thấy âm-vực của guitar và trung vĩ cầm gần như nhau.

a) *Quan sát giữa guitar và violon :*

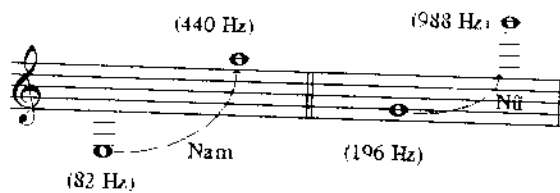
Muốn đánh đúng với độ cao của violon, sáo ... thì guitar phải chơi trên q8 của bản nhạc như sau :



b) *Âm vực các loại giọng trên guitar và tần số tương ứng :*

Giọng:

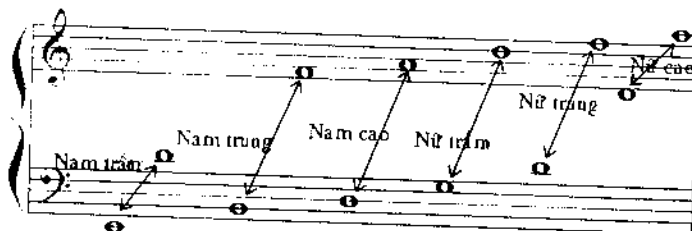
- Nam trầm từ Mi (82,5Hz) đến Re (294Hz) - basse
- Nam trung từ Si (123Hz) đến Fa (343Hz) - baryton
- Nam cao từ Rê (147Hz) đến La (440Hz) - ténor
- Nữ trầm từ Sol (196Hz) đến Re (587Hz) - contralto
- Nữ trung từ Si (247Hz) đến Fa (686Hz) - alto
- Nữ cao từ Rê (294Hz) đến Si (988Hz) - soprano

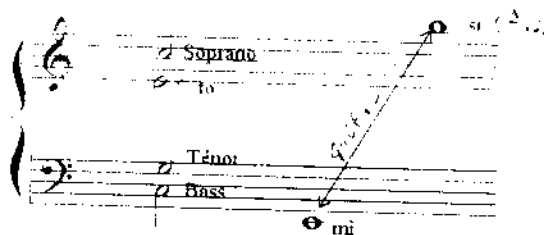


Tóm lại cho thấy âm vực của đàn guitar gồm các loại giọng nam và nữ.

Giọng nam thấp hơn giọng nữ một q8 (nam trầm thấp hơn nữ trầm q8 hay nam cao thấp hơn nữ cao q8).

c) *So sánh với Piano:*



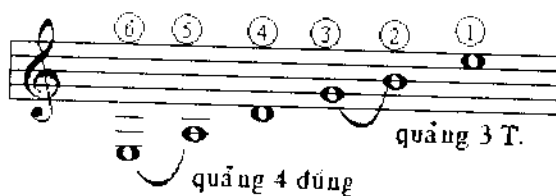


Từ trầm nhất lên cao nhất thì âm vực các giọng được khoảng hơn $4q8$. Hợp xướng riêng cho nam hay nữ là khoảng $2q8$, còn hỗn hợp khoảng $3q8$. Giọng thiếu-nhi có âm vực ngắn hơn là khoảng $q8$ hay $q10$ và nhạc ít sử dụng ở hai cực (chúng thường hay la hét hơn là hát thực thụ và chưa có nhịp chủ thể).

Trong hợp xướng nhạc cổ điển thường sử dụng cây piano để đệm hơn là guitar do guitar không đủ âm lượng và diễn tấu, nhưng guitar lại rất thích hợp với ca khúc nhạc trẻ, ban nhạc sống hay vừa hát vừa đệm.

HÒA ÂM DÂY ĐÀN VÀ ÂM VỰC CỦA GUITAR

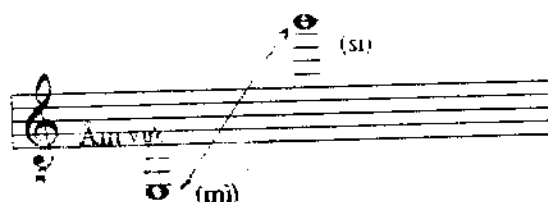
Trên guitar thì khoảng cách giữa hai dây buông là $q.4Đ$, ngoài hai dây *Sol-Si* được lên theo $q.3T$ (chứng tỏ $Ô4$ của *sol* là nốt *si*):



Nhưng thực tế thì độ cao âm thanh ở dưới một $q8$ đ/v khóa *Sol*, và theo lẽ thì nó phải được viết trên hai bộ khóa là "Fa và Sol" như sau :

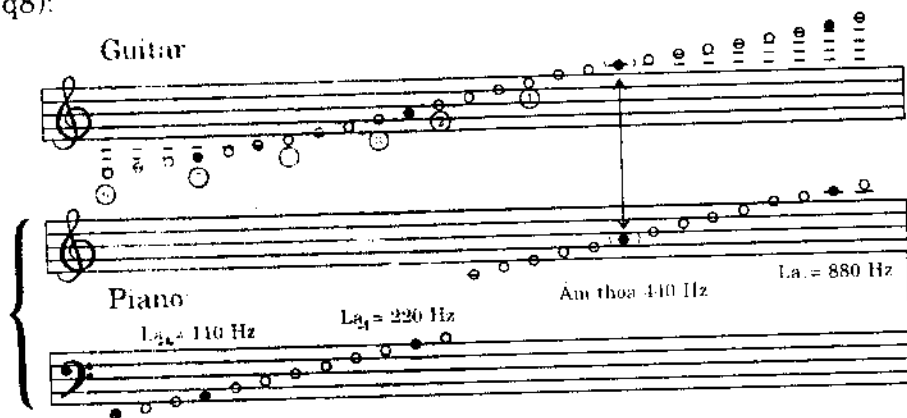


Để vượt qua khỏi sự bất tiện trên là phải viết quá nhiều nốt cao ở trên khóa Fa nên các nhà sáng tác và dạy đàn guitar thâu gom nó lại ở một khóa Sol mà thôi: đồ phức tạp và dễ đọc. Âm vực của guitar gom lại như sau ở khóa Sol (với con số 8 ở chân khóa):



(Âm vực được 3 q 8 và 1 q 5)

Dưới đây là những nốt thực guitar khi so sánh với piano (đàn piano còn cao hơn guitar khoảng 2q.8 và xuống thấp hơn 1q.8):



Tuy nhiên âm vực có thể nới rộng thêm bằng cách đánh nốt bồi thanh nhân-tạo từ ô đàn số 8 trở lên, còn dây Mi thì xuống thấp đến nốt Rê như sau:

I. QUẢNG CỦA HAI DÂY CẬN NHAU:

Trên guitar tất cả loại quãng đều thực hiện được từ hai nốt đồng âm cho đến q.8 và từ đó đi hết âm vực của guitar là ba q.8+ q.5.

- Hai nốt đồng âm:
(Re - Re)



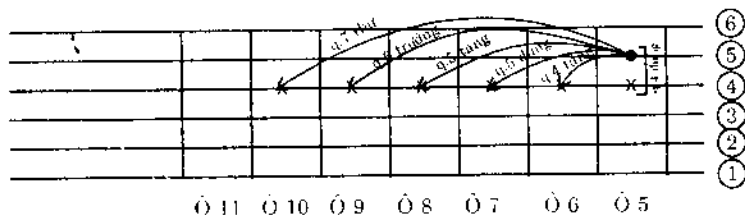
q.2 thứ:
(Re - Mi)



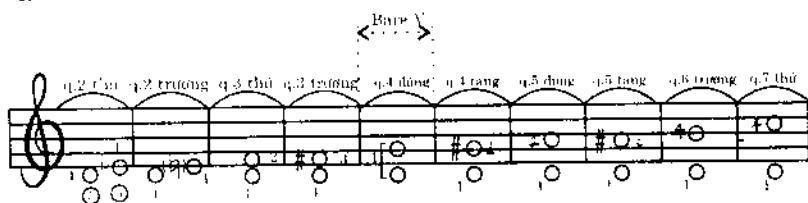
Nếu giữ cố định ngón 4 ở Ô5 và di chuyển ngón bấm ở dây 4 lên 1 ô-dàn sẽ được q.2 trưởng (Re-Mi); tiếp tục sẽ có q.3 thứ (re-fa) ở Ô3; q.3 trưởng ở Ô4 (re-fa[#]); q.4 đúng ở Ô5 (re-sol); tại đây ta được một thế chặn dây (demi-barré)



Từ việc chặn "ba-rê" ở Ô5, nếu di chuyển ngón trở lên thêm một ô-dàn thì ta được q.4 tăng (re-sol[#]), Ô7 là quãng 5 đúng (re-la), Ô8 là q.5 tăng, Ô9 là q.6 trưởng, Ô10 là q.7 thứ: đến nơi đây thì ngón trỏ và ngón út coi như đã vươn dài ra đến mức tối đa ...

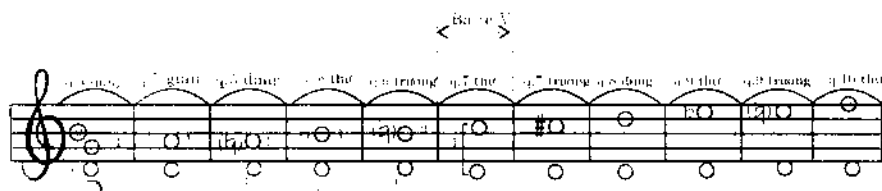


Trường hợp trên nếu ta muốn bấm dài ra hơn nữa cũng được nhưng không tiện vì có thể sử dụng dây cận đó. Viết lại các quãng trong khuôn nhạc cho ta đọc như sau

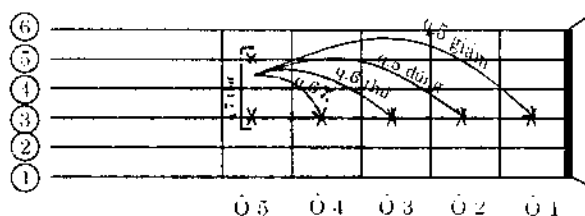


II/ QUẢNG CỦA HAI DÂY ĐÀN CÁCH BIỆT :

Vẫn theo nguyên tắc trên ta áp dụng hai dây đàn cách biệt như giả sử (*re-sol*) ta có từ q.4 đúng cho đến q.10 thứ (*re-fa*) như sau:



Hình vẽ trên phím đàn cho hai dây cách biệt :



Tương tự nếu vẫn để nguyên nốt rê (dây 5) ta áp dụng cho *re-si* (q6T): bấm ngón I ở nốt *do* thì có *re-do* (q7T), ở Ô2 là *re-do*[#] (q7 tăng), ở Ô3 là q8 vv... Nếu là ba-rê thì *re-mi* (q9T) vv...

Ngoài trừ hai dây *sol-si* thì tên quãng ở dưới 1/2 âm: nếu ba-rê ở Ô1 ta có *si-rê*[#] (q3T), nếu hai dây cách biệt như dây *sol* và *mi* thì cho q6T (*si-sol*[#]) khi ba-rê (thay vì q7[#] như thông thường).

III/ KẾT LUẬN :

Như vậy ta có kết luận vững chắc là ở bất cứ nơi nào có cách bấm như trên thì tên quãng vẫn không thay đổi (chỉ trừ dây 2 và 3) thì nhỏ hơn nửa âm.

Quan sát kỹ thuật ta có nhận xét:

- Nếu khoảng cách giữa hai ngón bấm từ từ ngắn lại để tiến về ba-rê, ta có q4 đúng (*mi-la*)
- Nếu từ đây vươn dài ra thì là q.4 tăng, q5 vv...

Các q8, q5 và q4 là những quãng đòi hỏi sự chính xác *tuyệt đối* về tần số khi đánh nhạc. Trong hoa âm thì q8 và q5 là quãng thuận hoàn toàn, q3 và q6 (T. và t.) là q. thuận chưa hoàn toàn, q4 là q. hỗn hợp (nghe hơi trống rỗng) nhưng ở làn điệu thì là q. thuận.

Tất cả các q. khác là q. nghịch đều phải về q. thuận, như q2 t và đảo quãng là q7T, q2T và đảo là q7t, các q.tăng-giảm ...

Ghi nhận số âm ở các quãng quan trọng :

q2T = 1 cung	q5Đ = 3 cung 1/2
q3T = 2 cung	q6T = 4 cung 1/2
q4Đ = 2 cung 1/2	q7T = 5 cung 1/2
	q8 = 6 cung

VỊ TRÍ ÂM GIAI TRƯỞNG VÀ THỨ TRÊN DÂY ĐÀN

Nếu đặt tên cho dây buông là chủ âm của một âm-giai di chuyển trưởng và thứ thì cách bấm cho đến Ô12 (nửa đoạn dây) như sau đây :

- Âm giai di chuyển E và Em cho dây đàn số 6 và 1
- Âm giai di chuyển A và Am cho dây đàn số 5
- Âm giai di chuyển D và Dm cho dây đàn số 4
- Âm giai di chuyển G và Gm cho dây đàn số 3
- Âm giai di chuyển B và Bm cho dây đàn số 2

Các nốt trong âm-giai trưởng hay thứ đều bấm giống nhau ở sáu dây. Nếu muốn tiếp tục lên cao nữa cho âm giai thì cách bấm cũng như ở phần đầu.

Âm - Giai Trưởng

Trình bày các âm giai (Chữ âm: T.C.A. T.A. H.A.A. C.A. L.A.A. C.A. A) (Số: I II III IV V VI VII VIII IX X XI XII)

Dây (6) = E →

Dây (5) = A →

Dây (4) = D →

Dây (3) = G →

Dây (2) = B →

Dây (1) = E →

Âm - Giai Thứ

Dây (6) = Em →

Dây (5) = Am →

Dây (4) = Dm →

Dây (3) = Gm →

Dây (2) = Bm →

Dây (1) = Em →

Viết tắt :

C.A. = Chủ âm
T.C.A. = Thượng CA
T.A. = Trung âm

H.A.A = Hạ át âm c.a. = cảm âm
A.A = Âm át
T.A.A = thượng át

TIẾNG BỒI THANH TRÊN GUITAR

Tất cả các nhạc cụ mang dây đều có các điểm cấu tạo tiếng bồi thanh giống nhau, nhưng các cách thức đánh có khác nhau nên tạo âm sắc bồi thanh đa dạng (như giữa guitar, violon hay mandoline vv...). Riêng nói về guitar thì bồi thanh nằm ngay đúng ở *trên các nấc đàn*, và nhạc thủ có hai lối diễn khác nhau để tạo nên bồi thanh. Bồi thanh có tiếng kêu tựa tiếng chuông ngân hay tiếng thanh bạc, thanh ngà ... Tiếng chuông ngân được xem như hay nhất.

Hai lối diễn là:

- Tiếng bồi thanh tạo bởi dây buông hay bồi thanh tự nhiên.

- Tiếng bồi thanh tạo do bấm nốt hay bồi thanh nhân tạo.

1/ TIẾNG BỒI THANH TỰ NHIÊN: (son harmonique naturel)

Chỉ ở trên nửa đoạn dây (từ nấc XII trở về đầu đàn) thì ta phát hiện được hơn 10 tiếng bồi thanh khác nhau (trên lý thuyết là vô giới hạn). Càng đi về đầu đàn thì bồi thanh càng xích lại gần nhau. Vị trí điểm của bồi thanh nằm ở các nút như $I/2$, $I/3$, $I/4$, $I/5$... đối với chiều dài đoạn dây.

Các bồi thanh có tiếng kêu rõ ràng thường áp dụng trong âm nhạc là các nấc XII, nấc VII và nấc V. Hơi ít hơn là nấc IX và nấc IV và gần như không có áp dụng là nấc III hay nấc II (nằm ở trên và dưới nấc đàn một chút)... Nấc XII là chỗ phát thanh tốt nhất hơn các nấc khác.

a) Cách thức phát âm tiếng bồi thanh :

Ta để ngón út bàn tay trái chạm nhẹ vào dây đàn ở nấc XII. Sau đó dùng bàn tay mặt đánh nó, và liền rút cấp thời ngón út ra, tức thì tiếng bồi thanh phát ra một âm thanh cao vút và thanh âm này cao hơn một quãng 8 so với dây buông (còn nếu là nấc VII thì cao hơn nữa vv...).

Nếu đánh gần cái chống thì bồi thanh có phần sắc sảo, còn về lõ tròn thì êm dịu, ấm hơn và có vẻ bí mật ...

Một khoảng cách độ 2mm khỏi nấc XII giảm nhiều tiếng chuông, và nếu cách 4mm là tiếng bồi thanh hết phát âm. Việc rút ra cấp thời ngón tay út có lý do là để tiếng bồi thanh được ngân vang và dài thêm ra.

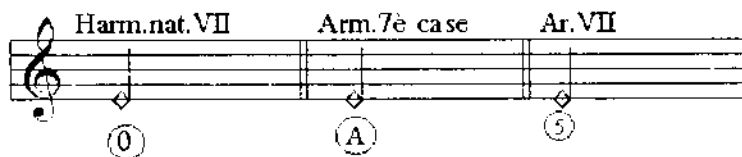
TD: Tiếng bồi thanh nấc XII của dây si là



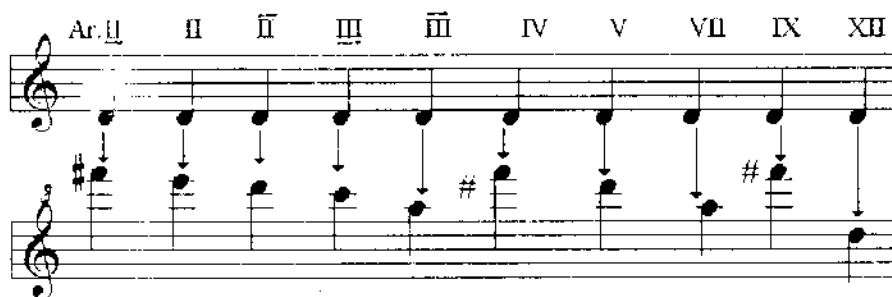
b) Ký âm và nốt thực các tiếng bồi thanh:

* Ký-âm tiếng Arm. trong các bản nhạc guitar thường được ghi như sau:

Dây buông Là ở nấc VII :



* Tác dụng phát âm của tiếng Arm. trên các vị-trí cố-định khác của dây buông (4) Rê là:

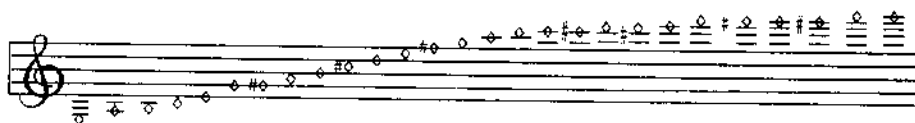


c) Bảng liệt kê tiếng Arm. của 6 dây:

	Trên 2q3T	Trên 2q5Đ	Trên 2q8	Trên 2q3T	Trên 3q5	Trên 3q7 $\frac{1}{2}$	Trên 3q.8	Trên 3q2T	Trên 3q3T
Nốt đàn XII	IX	VII	V	IV	III	III	II	II	II
Mi (6)									
Là (5)									
Rê (4)									
Sol (3)									
Si (2)									
Mi (1)									

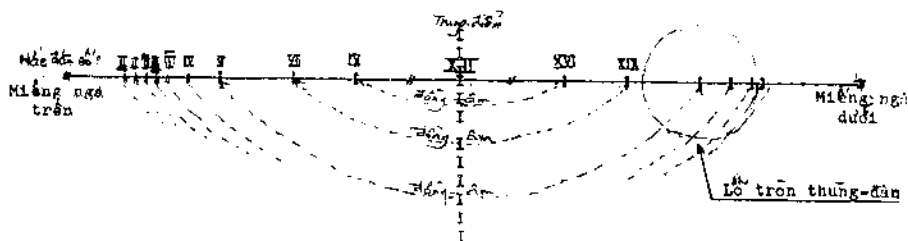
Arm. phát nghe rõ ràng Kém rõ Càng ít rõ hơn

- Tất cả tiếng Arm. của hết "6 dây buông" được tóm lại như sau:



d) Vị-trí-âm-thanh Arm. đồng âm:

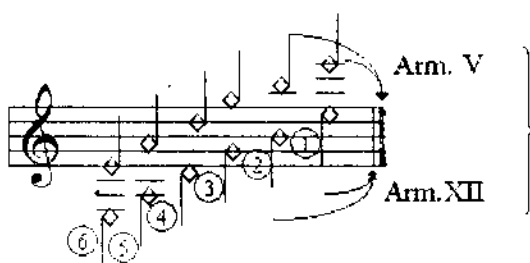
- Trên các nấc mà ta áp-dụng để đàn tiếng Arm, thì có sự thay đổi vị trí mà các tiếng kêu cùng đồng âm với nhau. Nếu chọn ở nấc X là trung điểm (nơi dây đoạn dây đàn guitar chia làm hai phần bằng nhau), thì ta nhận thấy các nấc điểm đối xứng với nấc đồng-âm. Vậy trên đoạn dây đàn guitar từ miếng ngà trên đến miếng ngà dưới ta có được đến 20 vị trí khác nhau tạo nên âm-thanh Arm.



Thí-dụ: - nấc IX và XVI = đồng-âm

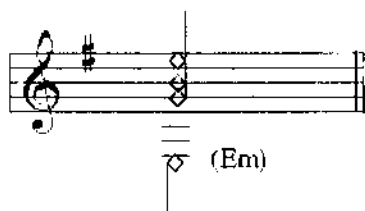
- nấc VII và XIX = đồng âm, v.v...

- Ngoài ra ta thấy nấc XII, V, ngay giữa lỗ tròn thùng đàn cùng đồng-âm với dây buông; nấc III, V, XIX đồng âm; nấc IV, IX và XVI đồng-âm; v.v...



Cùng đồng âm với
Arm. ở giữa lỗ
phóng thanh

- Muốn đánh một lượt hay gảy từng nốt (Arpège) của một hợp-âm tiếng Arm nào đó thì ngón tay trái phải chặn nhẹ cho thật thẳng vào nhiều dây đàn:



- Hợp-âm tiếng bồi-thanh ở trên cùng một dây đàn được nghe rõ như sau:

Hợp âm E: - mi (XII) sol# (IX) si (VII) mi (V)

Hợp âm A: - la (XII) do# (IX) mi (VII) la (V)

vv....

IV/ TIẾNG BỒI THANH NHÂN TẠO:

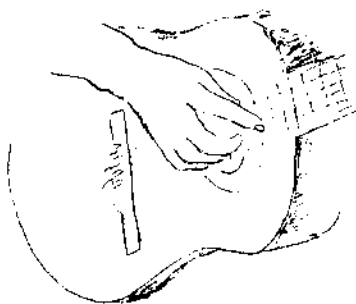
Kỹ thuật diễn này tăng thêm nhiều phong phú cho guitar. Ta áp dụng được mọi âm-thanh trong âm-giai đồng chuyển tức tất cả nốt nhạc. Lối diễn tiếng bồi-thanh này khác hẳn lối diễn của tiếng bồi thanh tự nhiên, và khó hơn về kỹ thuật.

Ta chạm nhẹ đầu ngón trỏ tay mặt ngay đúng trên nấc đàn cách đúng một q.8 của âm thanh đang bấm do tay trái; rồi sao đó dùng ngón áp út tay mặt móc vào dây đàn để phát ra tiếng bồi thanh nhân tạo như ý muốn. (Ta cũng có thể sử dụng ngón cái tay mặt đánh thẳng xuống, hay là ngón giữa móc lên, nhưng hiệu quả dễ dàng nhất vẫn là ngón áp út vì kỹ thuật này đẹp hơn và chính xác).

Giả sử bấm nốt *DO* của dây si ở Ô1, thì tiếng bồi thanh của nốt này phát ra ở ngay đúng trên nấc đàn 13 mà ta phải chạm đầu ngón trỏ. Tiếp tục nếu là *DO* thăng thì ở Ô14, v.v..

Tóm lại cho thấy là kỹ thuật này được sử dụng bắt đầu từ phím đàn thứ XII trở đi (hướng về cái chổng). Hình ảnh kỹ thuật này cho thấy nó như sau:

Hình: Cách đánh tiếng bồi thanh nhân tạo.



Tiếng Arin thất phát thành trên một q.8

Nốt đàn: XII XIII XIV XV XVI XVII XVIII XIX

Đáy 1

Đáy 2

Đáy 3

Đáy 4

Vân vân ...

Thi dụ: áp dụng cho hợp âm Mi trưởng

Chỗ đoạn dây chia thành hai phần bằng nhau

Nơi chạm đầu ngón trỏ

Nơi móc bằng ngón áp út và cách ngón trỏ đó 5-9 phím

Trên đây là hợp âm E khi áp dụng tiếng bồi-thanh nhân tạo.

Nếu áp dụng theo nguyên tắc trên thì tất cả các đơn âm hay hợp âm khác đều có thể đàn tiếng bồi thanh được. Ký âm của tiếng bồi thanh nhân tạo được viết là Harm. 8° hay Arm. 8 trên nốt nhạc.

Áp dụng tiếng bồi thanh nhân tạo ta có thể chơi cho một đoạn nhạc dài. Phần sau đây là một đoạn trích trong bài: El Testamento de Amelia; Miguel Llobet soạn cho guitar)



Ta nhận thấy ở nhịp đầu của trường-canh 5 có đến *ba nốt* nên dùng một lượt hết bốn ngón tay mặt (P, I, M, A).

CÁI CHẶN Ô DÀN

Cái chặn ô đàn (thay thế cho ba-rê) được gắn trên cần đàn và có thể để ở Ô1 đến Ô9: Capodastre (Pháp), Cejuela (Tây bannha), Capotasto (Ý) vv...

Cái chặn ô thường chỉ áp dụng tối đa đến Ô5 hay Ô7 đầu tiên. Công dụng nó làm đơn giản cách đánh như thay đổi thể loại và âm thể, để tăng nửa cung hoặc nhiều cung mà không thay đổi lối đánh, mở rộng âm vực phần đệm ... Nhạc Flamenco, nhạc trẻ ... rất thường sử dụng.

TĐ. công dụng của cái chặn ô:

a) Bản nhạc viết ở ton Eb nhưng muốn diễn tấu cho dễ thì ta để nó ở Ô3 (q3 thứ) thì *độ cao vẫn như cũ* không thay đổi bằng cách đọc xuống q3 (tức đánh ton C):



Bản nhạc soạn cho hai đàn guitar với cây 1 đánh ở thể A và cây 2 đánh ở thể C (nhưng thực tế là cây 2 vẫn ở A khi gán nó ở Ô3):



b) Bản nhạc viết ở ton C nhưng ta muốn đánh ở ton D thì để ở Ô2 (lên 1 ton): còn Ô4 là E vv...

Cái chặn ô đàn ở ô:



Trong sáng tác thì các nhạc sĩ chọn lựa cho tác phẩm của mình một âm thể mà họ cho là có khả năng biểu hiện tốt nhất. Tuy nhiên ngoài thực tế đôi lúc đàn hay hát có thể có giọng cao hay thấp hơn nguyên bản tùy vào tâm cỡ người hát. Vì thế mà người đệm đàn phải chuyển dịch cho đúng.

Giả sử giọng hát cao hơn bản chính là một âm thì ta để cái chặn tại Ô2 và vẫn đệm như ton của nguyên bản.

TD 1: Ton nguyên bản là C thì để cái chặn ở Ô2 vẫn đệm ton C (nhưng thực tế là ta đang đệm là ton D) - nếu bán chính là E thì ở Ô4 ta vẫn đệm C-

TD 2: Ton nguyên bản là ton A và giọng hát cao hơn một cung thì cái chặn ở Ô2 (tức ton B), ở Ô3 là ton C, ở Ô5 là ton D (cao hơn 2 1/2 cung).

Hai kết quả ở TD 1 và TD 2 cho ta *gặp lại* ở ton D nhưng hai cách bấm khác nhau của hợp âm:

Chặn ở 2 Chặn ở 5

Hợp âm phát là D nhưng bấm là C Hợp âm phát là D nhưng bấm là A

CÁCH LÊN DÂY ĐÀN GUITAR

Muốn lên dây đàn guitar ta quay cái trục theo chiều kim đồng hồ (trái sang phải) với bàn tay trái. Có nhiều cách để lên dây như sau:

I/ Theo nốt La của âm thoa (Hội nghị quốc tế Londres là 440Hz-1953). Đây là tần số mà ta phải *tuyệt đối tuân theo* để trình diễn, tập đàn hay hòa tấu. Giả sử như lên dây số 5 theo âm thoa (thấp hơn 2q8), sau đó bấm Ô5 để lên Re. Tiếp tục ta có Sol. Bấm Ô4 (dây3) để có Si, và Ô5 (dây 2) là Mi. Dây 6 được lên không với dây 1 nhưng ở dưới 2q8. Nốt La của âm thoa (trên guitar gọi là La 3) nằm ở dây 1 trên Ô 5:

La 3 = 440 Hz

II/ *Lên dây đàn không* (à vide) như nhạc thú đàn vĩ cầm hay đại nô cầm.

III/ *Lên dây theo lối âm hợp âm* như hợp âm E, A hay Am vv...

IV/ *Lên theo toàn q8* như : dây 5 buông và dây 3 ở Ô2 (la)

dây 2 buông và dây 5 ở Ô2 (si)

dây 4 buông và dây 2 ở Ô3 (re)

dây 1 buông và dây 4 ở Ô2 (mi)

dây 6 buông và dây 1 (buông) theo 2q8

V/ *Lên theo tiếng bồi thanh:*

Để ngón trỏ chạm vào nấc V (dây 6) và ngón áp út vào nấc VII (dây 5): như vậy ta so sánh hai nốt bồi thanh đồng âm là nốt Mí, và cứ thế tiếp tục cho các dây khác. Riêng dây 2 và 3 thì lên theo cách khác.

VI/ Kiểm soát:

Sau khi lên dây xong thì ta phải kiểm soát sơ qua lần cuối như:

a) *Theo dây buông* (quãng hòa thanh q4 và q3):



b) *Theo q.8* :



c) *Theo q.5* :



dị Kiểm soát theo "tính cộng hưởng":

Sau khi lên dây La theo âm thoa thì ta bấm Ô5 dây 6. Ta đánh hơi mạnh vào dây La thì dây 6 sẽ bị rung động theo: đó là tính cộng hưởng (r  sonnance). Nếu dây 6 lên đúng thì chấn động rung thật nhiều, còn trái lại nếu không đúng thì không rung gì hết. Tương tự áp dụng cho các dây khác.

Cách thức kiểm soát này hoàn toàn bằng mắt nên không chính xác cho lắm và chỉ c   thể áp dụng một cách c  p thời ở các trường hợp mà ngoại cảnh qu     n   o không kiểm soát được bằng th  nh gi  c. TCH n  n phối hợp với cách lên dây đàn thường ...

VII/ Kết luận:

Để dây đàn luôn luôn đúng l   một công việc *c  n thiết v   tuyệt đối* khi trình t  u hay khi tập dượt ở nh  . Đây là chuyện không đơn giản d  n nhạc thủ c   trình độ v   đàn guitar bắt buộc ta lên dây rất thường xuyên cả lúc đang trình diễn trước công ch  ng.

Dây nylon dễ bị giảm sức căng do thời tiết n  ng-lạnh ảnh hưởng. Thường trước khi lên dây đàn thì ta n  n   n xuống phần dây ở đầu đàn, hoặc kéo sợi dây lên khỏi phím đàn, hoặc giảm độ căng với trục quay ... rồi mới lên dây đàn bình thường. Các động tác tr  n l   để sợi dây được   n định đồng đều sức căng của n  .

Đàn guitar chỉ c   6 dây n  n tương đối c  n dễ ch  r nếu ta chơi đàn Luth (m  i m  y dây) thì phải mất rất nhiều thời gian lên dây. Th  n chỉ c   nh  a ph   bình âm nhạc d   th  t lên v   đàn Luth: "T  i chỉ thấy họ lên dây ch  r không nghe tiếng đàn!"

Nếu dây đàn bị lên cứng qu   độ thì âm thanh không vang lên được v   kh   khan, c  n ở t  nh trạng qu   thấp thì âm thanh bị ch  ng v   lạc l  ng. Lên dây đàn không đúng để chơi nhạc c   thể làm hỏng tai nghe của chúng ta.

Với các cách thức tr  n thì ta chỉ chọn một cách ch  nh v   một phụ như để bổ t  c cho sự chính xác. Hay c   thể đàn một lần điệu ngắn, một hợp   m quen tai, đánh tiếng bồi-thanh...

Để giảm s  t chất lượng của dây đàn c  n tốt không thì ta đàn dây buông rồi sau đ   đàn ở Ô12 (q8): nếu q8 hơi thấp thì ta

thao dây ra lật ngược nó lại xem sao (khác với cái sai phím), còn nếu q8 cao hơn dây buông thì dây đó không sử dụng được do không đều. Thường khi thay ba dây trầm mới thì tiếng kêu của dây có màu sắc kim loại gây sự khó chịu, nên ta phải làm dịu bớt bằng cách lau mạnh với miếng da khô, còn không để đánh một thời gian thì tự động tiếng sắc rít cũng từ từ bớt lại. Việc thay dây trầm mới trước khi trình diễn phải cách đó khoảng 5 hay 7 ngày, còn các dây cao chỉ 2 ngày.

DIỄN TẢ ÂM SẮC THEO NHẠC CỤ KHÁC

II/ THAY ĐỔI ÂM SẮC VÀ MÀU SẮC TRÊN GUITAR:

a) Chỉ một âm phát ra là ta có thể đánh được:

- Vô số những thay đổi về cường độ từ cực nhẹ (pianississimo) cho đến cực mạnh (fortississimo).

- Thật nhiều thay đổi về âm sắc khi đánh gần phím đàn hay di chuyển về cái chống:

 - * Đánh ở phím đàn cho âm thanh ấm dịu

 - * Đánh gần cái chống cho âm thanh sắc sảo và mở rộng lớn ra

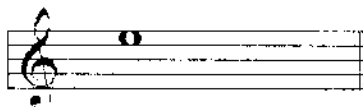
 - * Đánh ở giữa hai lối trên là tiếng đàn trung thực nhất của guitar tức "âm sắc và độ vang" của nhạc cụ.

Lúc thay đổi về âm sắc và cường độ thì bàn tay mặt phải vững chãi không được mất thăng bằng hay bất cứ trở ngại nào khác nghĩa là có sự tập luyện rất công phu.

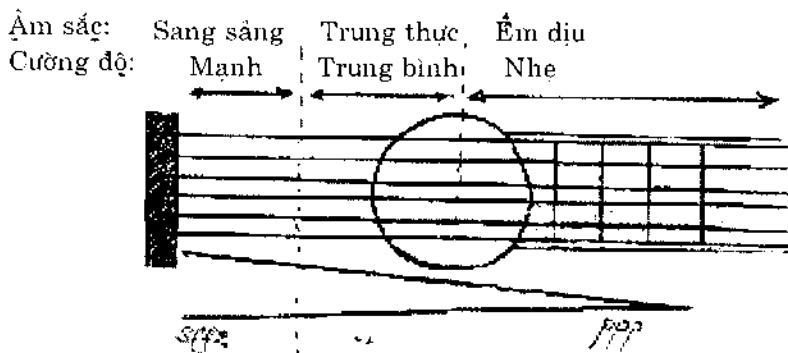
b) Trong 6 dây đàn thì mỗi dây đều mang một cách tính riêng biệt bởi chúng được cấu tạo khác nhau về khối lượng lẫn tính chất, nên vì vậy mà màu sắc cách phát âm của nó được các nhạc thủ tìm kiếm cho một nốt đồng tên. TD như nốt mí:

- Dây buông số 1, bấm Ô5 dây 2, bấm Ô9 dây 3, bấm Ô14 dây 4, bấm Ô19 dây 5.

Hết thấy 5 vị trí khác nhau ở trên đều cho màu sắc khác nhau



Hình: Cách đánh âm sắc theo cường độ



III/ DIỄN TẢ THEO NHẠC CỤ KHÁC:

1) Diễn tả âm sắc kèn cor:

Ta gảy đàn ở lỗ tròn thùng đàn và không đàn dây buông với q3, q5 và q6 ... trong khi ngón trái ấn rung mạnh các nốt đang bấm:



2) Diễn tả âm sắc kèn trompette:

Ta đánh mạnh gần cái chống và trong khi đó bứt tuần hành áp lực để dây đàn bị chạm liên tục trên nấc đàn: âm thanh sẽ bị loãng chạm nấc đàn và giống kèn trompette (thường diễn tả các làn điệu hùng dũng, mạnh mẽ là điểm đặc biệt của kèn này với các nốt thường lặp lại).



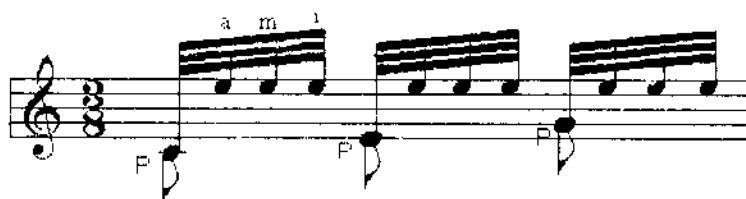
3) Diễn tả kèn *hautbois*:

Đánh gần cái chổng nhưng cách gảy không móng cho các quãng và dấu liên:



4) Diễn tả tiếng reo của đàn *Mandoline*:

Diễn tả tiếng trémolo rất đẹp và có phần hơn trội đàn Măng-đô do âm hưởng mềm mại và êm dịu hơn miếng gảy. TD một giai điệu thành tiếng reo trémolo:



5/ Diễn tả theo đàn *phím Clavecin* (hay trống đồng *timbale*):

Ta đánh với nhiều móng tay ở gần cái chổng và thường đàn với nhạc có điển viết cho Clavecin như các sonate của D.Scarlatti vv...

6) Diễn tả theo đàn *hạc cầm (harpe)*

Ta đánh gần như ở phím đàn (tức giữa đoạn dây) với thật ít hay không móng tay, và tìm âm hưởng cho êm dịu, trong và mềm dẻo. Đàn hạc cầm thường gảy những quãng rất rộng như sau:



KỸ THUẬT BỎ NGÓN ĐÀN GUITAR

Các bản nhạc soạn cho guitar có thể ghi nhiều kỹ thuật bỏ ngón khác nhau. Cùng một tên nốt nhưng lại bấm được trên nhiều dây do nốt đồng âm. Do vậy chọn lựa được cách bỏ ngón hợp lý để diễn tấu không phải là chuyện đơn giản. Ségovia chứng tỏ tài năng vượt trội của mình trong kỹ thuật bỏ ngón mà tất cả các nhạc thủ đều kính phục.

Cách bỏ ngón phải chọn lựa sao cho thích hợp tối đa về âm sắc, thời gian ngân và ngón chạy... cho từng nốt một. Thêm một vấn đề cũng quan trọng là cách bỏ ngón sao cho đừng vang ra âm hưởng của quãng nghịch. TD sau cho biết cách bỏ ngón dây buông đã tạo nên âm nghịch q.2 là Rê-Đô:

a) Không nên :



b) Đúng :

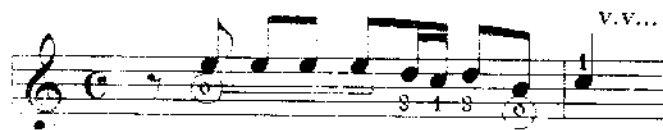


Như vậy cách bỏ ngón không chỉ đơn thuần về kỹ thuật mà còn chú trọng về luật hòa âm. Bỏ ngón hợp lý đòi hỏi người nhạc thủ hiểu biết sâu sắc về guitar và luật nhạc. Ta phải tránh cách bỏ ngón mà bàn tay trái bị “nhảy vọt” quá nhiều và bàn tay mặt thì bị “mất thăng bằng”...

Chúng ta thấy ngay là ở cùng một bản nhạc thì cách bỏ ngón khác nhau và hòa âm cũng khác nhau ở các nhạc sĩ guitar. Bỏ ngón đúng làm cho âm hưởng đẹp thêm, làm dễ dàng cho diễn tấu và diễn đạt tư tưởng.

TD: đoạn đầu bài “Fugue” của JSBach:

a) Cách bỏ ngón *không hợp lý*:

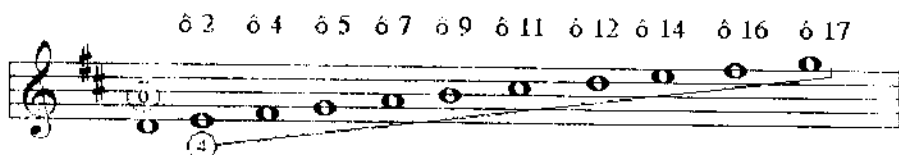


b) Cách bỏ ngón *hợp lý*:



Nếu âm giai di chuyển dài hơn q8 thì thường được đàn ở dây cận tiếp chứ không nên ở một dây vì bất tiện cho cách bỏ ngón.

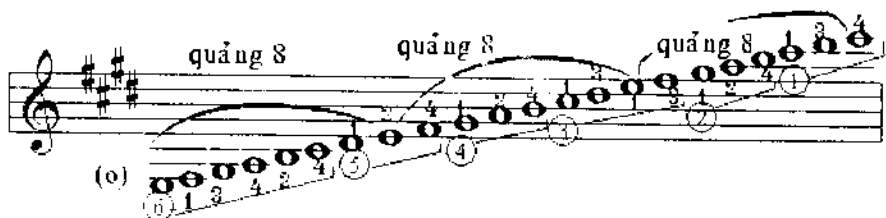
Giả sử ta lấy nốt rê (dây hương số 4) làm chủ âm cho âm giai chỉ ở trên một sợi dây sẽ cho ta cách bấm như sau:



Với cách bấm như trên quả thật không dễ dàng và âm sắc không hay vì chỉ có một màu duy nhất. Như vậy ta nên sửa lại với các dây cận tiếp có nhiều màu sắc hơn và cách bấm cũng dễ dàng:

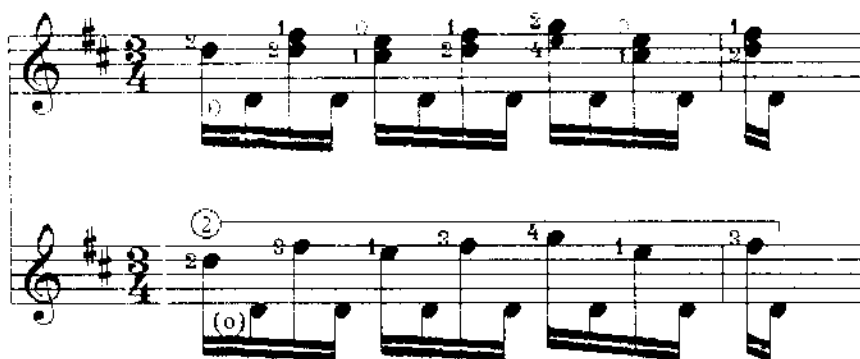


TD sau cho âm giai E dài đến 3q8 với cách bỏ ngón hết 6 dây (đương nhiên đây không phải là cách bỏ ngón duy nhất)

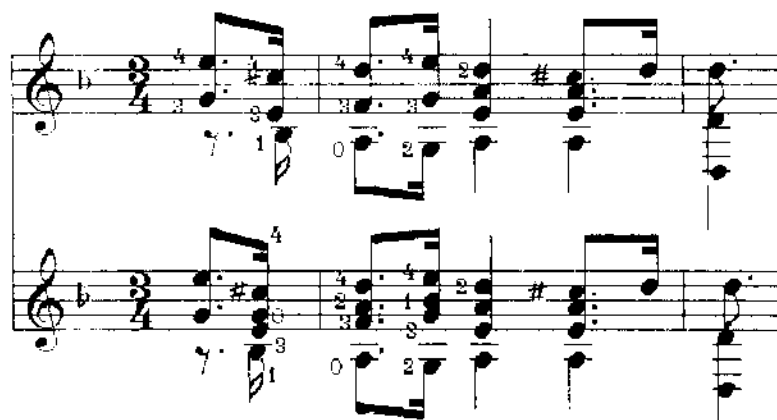


Cách hô ngón còn tùy thuộc vào việc hòa âm cho làn điệu như:

a) Prelude của Bach:

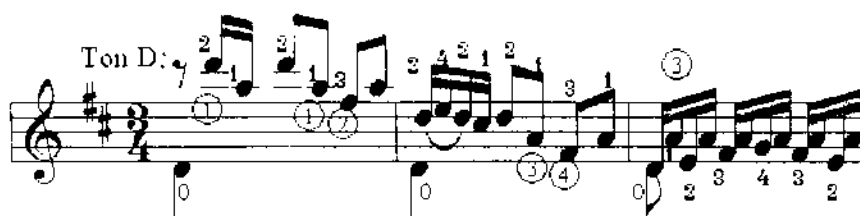


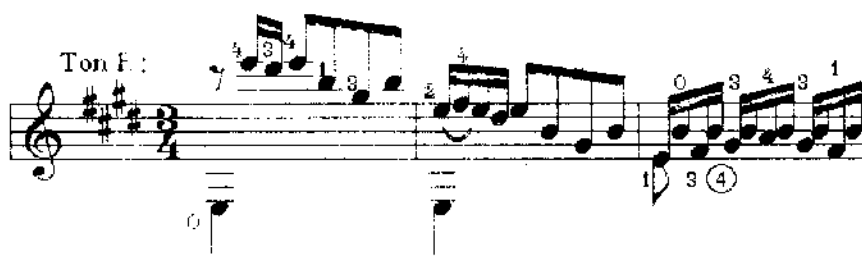
b) Chaconne của Bach :



Nếu thay đổi âm thể thì cách bỏ ngón gần như khác hẳn:

TD bài Prélude của Bach theo ton D và E



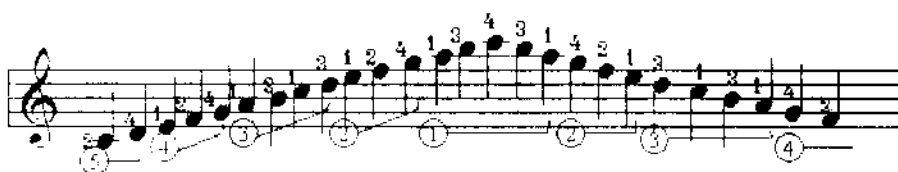


KỸ THUẬT CHẠY GAM

Tập dượt thường xuyên các kỹ thuật chạy gam là rất cần thiết vì nó làm cho ta có được tiếng đàn lưu loát, trôi chảy và đạt hiệu quả diễn xuất. Chạy gam được tập luyện gần như hằng ngày với tốc độ từ chậm đến thật mau (nên tập với máy gõ nhịp).

Các bài tập gam của A.Ségovia ghi ngón rất hay và tốt nhưng khi tập dượt thì ta nên chạy trước bằng gam trưởng C, rồi tiếp là gam D^b(5b), gam D (2#), gam E^b(3b) vv... cho đến gam cuối cùng là B(5#) (tức chạy theo lối gam đồng chuyển chromatique). Tương tự ta áp dụng cho thể thứ bắt đầu gam Cm (3b) và kết thúc gam Bm (2#). a) Chạy theo gam trưởng:

1) Gam C:



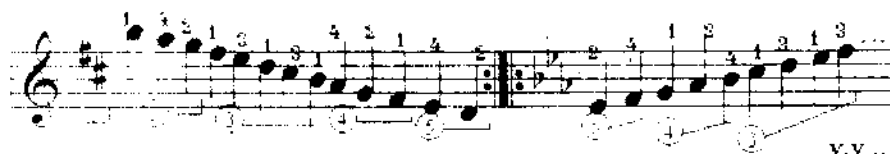
2) Gam Db:



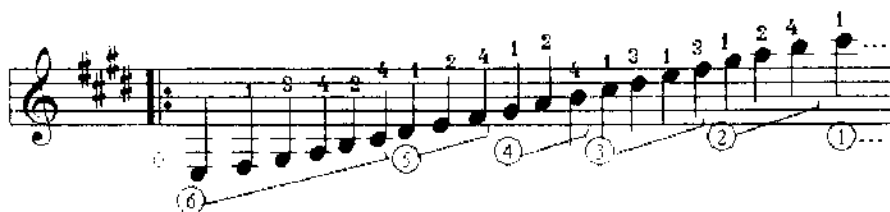
3) Gam D:



4) Gam Eb



Ta nhận thấy với cách thức chạy gam trên thì các ngón tay đều giống nhau trên phím đàn từ đầu đến cuối. Khi tiếp tục gam E (4#) thì ta áp dụng cho dây trầm mĩ...

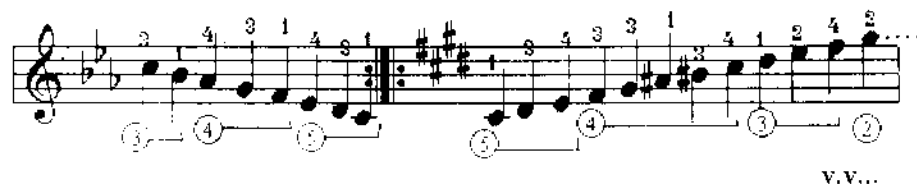


b) Chạy theo gam thứ:

1) Gam thứ Cm:

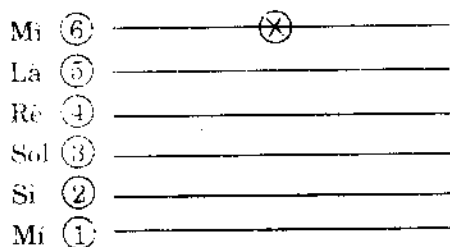


2) C#m :

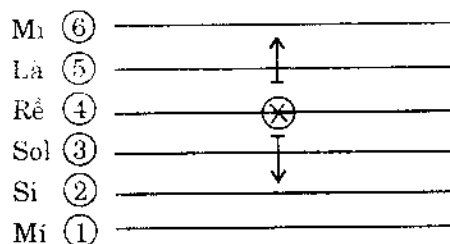


Về kỹ thuật để tập dợt âm giai di chuyển và đồng chuyển có 3 cách thực tập ở ngón cái tay mặt:

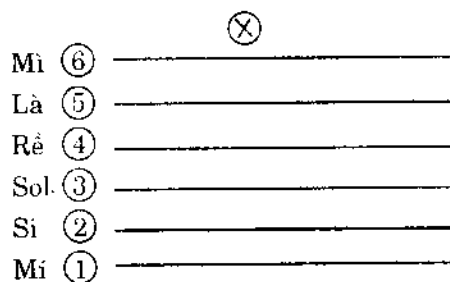
a) Để ngón cái cố định trên dây mi làm điểm tựa :



b) Để ngón cái liên tiếp theo dây vừa gãy xong :



c) Hoặc để ở khoảng-không (sau khi đã tập hai cách trên) :



HỢP ÂM, CÁCH SỬ DỤNG VÀ CÁCH ĐỆM ĐÀN

- 1) Sự thành lập hợp âm
- 2) Phương pháp tìm hợp âm trên guitar
- 3) Các thể hợp âm
- 4) Đảo quãng và giải quyết quãng nghịch
- 5) Hợp âm và các đảo trạng
- 6) Hợp âm nghịch 7 và 9
- 7) Hợp âm nghịch nhân tạo
- 8) Hợp âm biến
- 9) Tìm âm thể ở bản nhạc
- 10) Bảng tượng trưng tính chất của quãng
- 11) Nhịp và hành điệu
- 12) Giai kết
- 13) Nốt đôi trên guitar
- 14) Nốt chánh và phụ ở làn điệu
- 15) Một số mẫu nhịp điệu
- 16) Đạo đầu và thêm thất
- 17) Ghi hợp âm và cách đếm đàn
- 18) Việc phụ soạn nhạc lại cho đàn guitar

SỰ THÀNH LẬP CỦA HỢP ÂM

Theo ngành Vật Lý thì một âm thanh luôn kèm theo nó các khi rung động mà người ta đo được trên máy phân tích tần số (dựa vào tính rung động và cộng hưởng của một vật thể phát âm). Tai của chúng ta chỉ phát hiện được phần nào thôi còn máy thì nhiều hơn và kèm theo cả cường độ.

TD khi ta đánh một nốt Do trầm trên piano thì sẽ có các bồi thanh đi kèm theo như sau:



Chính các vị trí tuần tự ở trên đã cho ta các HA tự nhiên như: C(do, mi, sol), Gm(sol, sib, re), C7(do, mi, sol, sib), C9(do, mi, sol, sib, re) và HA $\sharp$ (mi, sol, sib). (Các hợp âm nghịch khác do người ta tạo ra nên gọi là hợp âm nghịch nhân tạo). Càng lên cao thì các bồi thanh càng xích lại gần nhau, còn ở phía trầm ta thấy chúng đứng có khoảng cách rộng nên vì vậy mà khi viết hòa âm cho làn điệu thường tránh co cụm lại ở phần trầm trừ khi có chủ ý.

Hợp âm gồm có hai loại là hợp âm thuận và hợp âm nghịch, HAT có hợp âm trưởng và hợp âm thứ, còn ngoài ra đều là hợp âm nghịch.

HỢP ÂM TRƯỞNG VÀ THỨ:

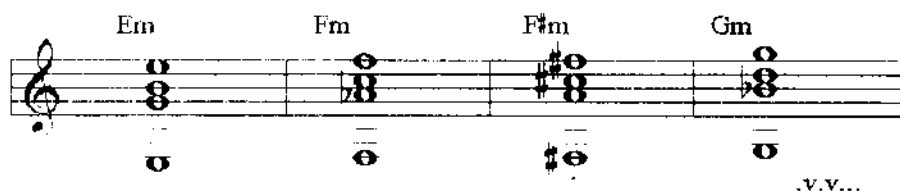
Trong âm giai thứ có vài loại khác nhau, nhưng trong hòa âm thì người ta sử dụng "Âm giai thứ hòa âm" (la-si-do-re-mi-fa-sol $\sharp$ -la), và các loại âm giai thứ khác như:

Âm giai thứ giai điệu: la, si, do, re, mi, fa $\sharp$, sol $\sharp$, la

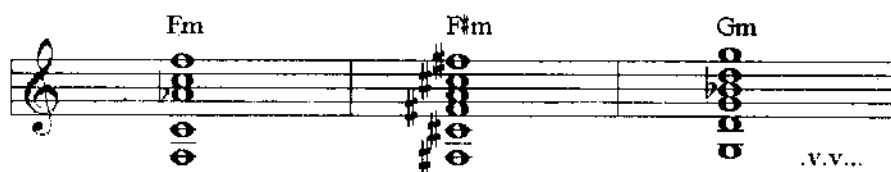
Âm giai tự nhiên : la, si, do, re, mi, fa, sol, la

a) *HA thứ:*

Không cần bấm trên phím đàn guitar, ta có sẵn HA thứ Em (mi-sol-si-mi). Nếu barê Ô1 thì có Fm, Ô2 là Fm#, Gm ...

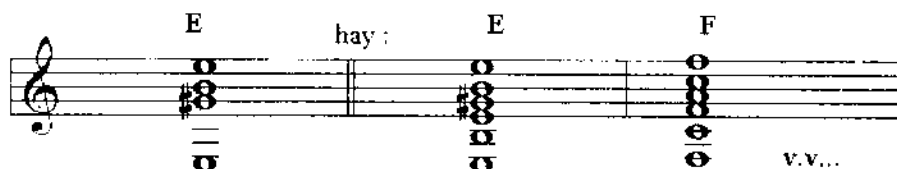


Nếu muốn bấm hết 6 dây thì thêm các nốt (được lặp lại):



b) *HA trưởng:*

Khi tăng q3 của HA thứ lên 1/2 âm thì ta có HAT như sau:



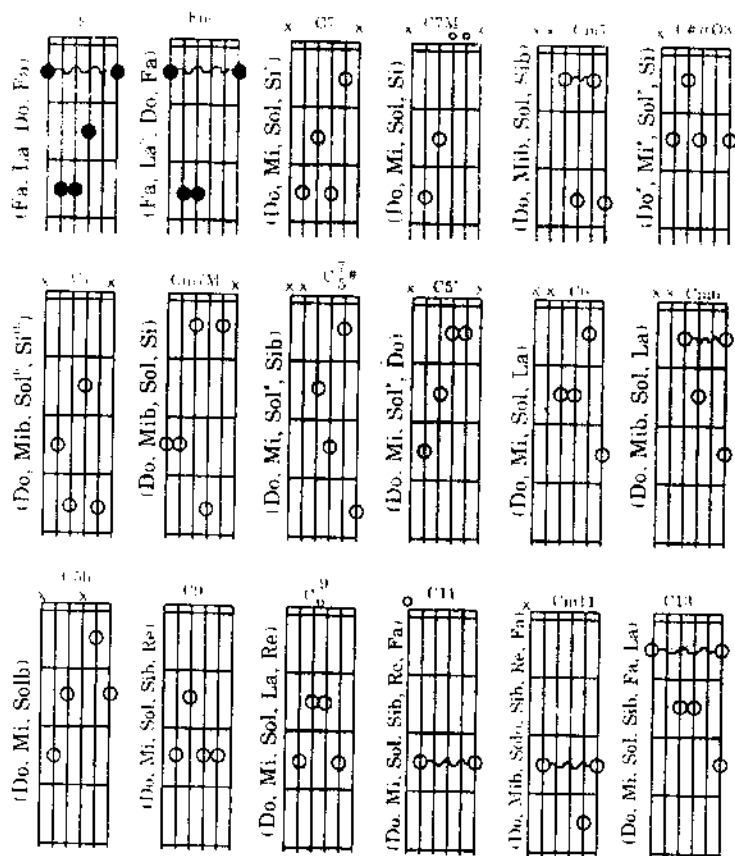
PHƯƠNG PHÁP TÌM HỢP ÂM

HA thuận chỉ có hai loại là HAT và Hat., còn tất cả đều là HAN. Ở đây chỉ nêu lên hai HA thuận, và các HAN tự nhiên và nhân tạo. Từ đây ta cứ tiếp tục tuần tự lên 1/2 cung, 1 cung ... thì sẽ được HA theo ý muốn (có thể chọn HA khác làm chuẩn như Am, Em, A vv...)

TD: từ HA Fa lên 2 ô đàn là G, lên 4 ô là A vv... Tương tự cho các thế bấm của HAN. Trên guitar có sách chỉ dẫn đến hàng ngàn thế bấm khác nhau cho HAT và HAN mà vẫn chưa hết!

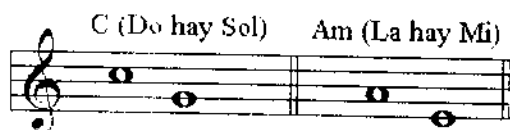
Một số TD về cách giải quyết HAN như: C7, C6, C9/6, C7/5# ... về Fa; C5# về F, C hay Am; C7M về C hay F; Cm7 qua

F7 về Bb: C9, C11, C13 về F ... Thường thì HAN về HA chủ, hòa vào HAN khác hay dùng trong chuyển thể ... HAN có ba loại là HAN tự nhiên, HAN nhân tạo và HA biến.



(Dấu x là dây không đánh và o là dây buông)

- Vài cách thức tập chuyển hợp âm để đánh nhịp điệu, hay mẫu của câu nhạc có "nốt đứt" ở thể Đô trưởng là Đô hay Sol, ở La thứ là La hay mi:



Cách chuyển hợp âm:

Ton C:

C-G7-C

C-F-G7-C

C-F-D7-G7-C

C-F-Am-Dm-G7-C

C-F-A7-Dm-G7-C

C-Am-F-Dm-G7-C

C-Am-Dm-G7-C

C-Am-F-Dm-D7-G7-C

C-A7-Dm-G7-C

C-Em-Am-Dm-G7-C

C-Em-F-D7-G7-C

C-Dm-G-G7-C

C-D7-F-Dm-G7-C

C-C6(Am7)-F6(Dm7)-G7-C

Ton Am:

Am-E7-Am

Am-Dm-E7-Am

Am-Dm-G-E7-Am

Am-Dm-D7-G-E7-Am

Am-C-E7-Am

Am-C-F-E7-Am

Am-F-Dm-E7-Am

Am-F-D7-G-E7-Am

Am-Dm-F-D7-G-E7-Am

Am-G-E7-A.

Am-G-F-E7-Am

Am-G-C-E7-Am

Am-C-Dm-F-E7-Am

Khi đệm nốt hai HA như HAN về HAT (hay hai HAT) mà nghe không ổn là do chưa đúng quy tắc liên lạc nhau ở các nốt, hoặc là thừa nốt không quan trọng hay thiếu nốt quan trọng, hoặc một HA phải ở thế đảo trạng... (ta chỉnh lại cách nối)

Các chữ viết tắt :

HAT: hợp âm thuận

HAN: hợp âm nghịch

HATr: hợp âm trưởng

HAt: hợp âm thứ

CÁC THỂ ĐÁNH HỢP ÂM

Có hai cách đánh hợp âm:

a) Thể đánh đập và b) Thể đánh rảy

I/ THỂ ĐÁNH CHẬP:

TĐC là cách đánh *một lượt* cho HA (không có thời gian cách quãng) có từ 3 đến 6 dây. TĐC rất thường sử dụng ở nhạc trẻ với cách đệm thường có hành điệu mau lẹ



II/ THỂ ĐÁNH RẢY (arpèges):

TĐR là rảy *từng nốt* cho các âm nối tiếp nhau có từ 4 đến 6 nốt và thường dùng cho hành điệu chậm:



III/ **BIẾN ĐỔI Ở HỢP ÂM** (HA chồng lên nhau để nhận dạng tên nó hơn là tách rời ra).

a) Ở 2 bè cao và trầm:



b) HA với 3 nốt:



c) Thành HA đàn rôi:





ĐẢO QUẢNG VÀ GIẢI QUYẾT QUẢNG NGHỊCH

I ĐẢO QUẢNG:

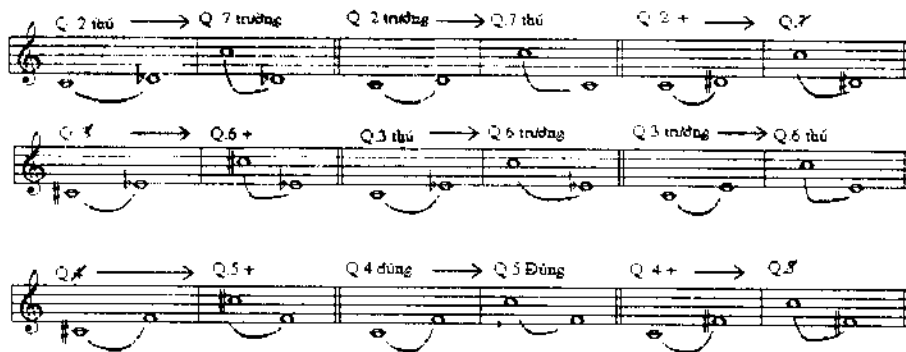
- Trong đảo quãng thì:

$$\begin{array}{lcl} q2 & \rightarrow & q7 \\ q3 & \rightarrow & q6 \\ q4 & \rightarrow & q5 \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{lcl} q2 \\ q3 \\ q4 \end{array}} \right\} \text{ và ngược lại}$$

$$\begin{array}{lcl} \text{Còn} & \begin{array}{lcl} q.\text{trưởng} & \rightarrow & q.\text{thứ} \\ q.\text{tăng} & \rightarrow & q.\text{giảm} \\ q.\text{đúng} & \rightarrow & q.\text{đúng} \end{array} & \left. \vphantom{\begin{array}{lcl} q.\text{trưởng} \\ q.\text{tăng} \\ q.\text{đúng} \end{array}} \right\} \text{ và ngược lại} \end{array}$$

Thí dụ :

- Đảo quãng ở *quang thuận* thì : $q.3t \leftrightarrow q.6T$
 $q.3T \leftrightarrow q.6t$
 $q.4Đ \leftrightarrow q.5Đ$
- Đảo quãng ở *quang nghịch* thì: $q.2t \leftrightarrow q.7T$
 $q.2T \leftrightarrow q.7t$
- Các thí dụ về đảo quãng đ/v q2, q3, q4:



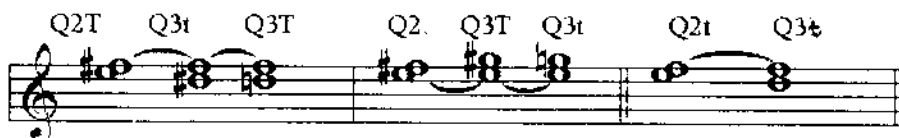
Ghi chú: Bắt đầu từ chủ âm thì tất cả các quãng của âm giai trưởng đều là quãng trưởng (như q2, q3, q6 và q7T), trừ q4, q5 và q8 là q.đúng (chúng chỉ tăng-giảm mà không trưởng hay thứ).

II/CÁCH GIẢI QUYẾT QUẢNG NGHỊCH:

Các loại quãng đều là thuận hoặc là nghịch. Nếu q. được tăng-đôi lên tức quãng-kép (q9, q10, q11 vv...) thì nó cũng theo quy luật giải quyết của quãng đơn.

Q. nghịch luôn về q.thuận, một trong hai nốt của q.nghịch *đứng lại* trong khi nốt kia lên hay xuống 1 cung hay 1/2 cung, hoặc cả 2 nốt đi theo hướng *ngược chiều* mà không đi cùng chiều.

a) Cách giải quyết quãng nghịch với một nốt “đứng lại”:



Đảo quãng (giải quyết như quãng đơn):



b) Cách giải quyết quãng nghịch theo hướng “ngược chiều”:



Đảo quãng (giải quyết như quãng đơn)



Ghi chú: Các q.tăng có khuynh hướng rộng thêm, còn q.giảm thì co lại tiếp tục:



- Nếu có nốt cảm âm thì nên luôn về chủ âm ngoại trừ lúc mô-tiến (marche harmonique).

HỢP ÂM VÀ CÁC ĐẠO TRẠNG

Người ta chỉ định HA bằng 7 mẫu tự Latin: A B C D E F G (la si do re mi fa sol). Nếu để nguyên thì là HA trưởng, còn thêm chữ m là HA thứ (C và Cm, A và Am ...)

I/ CÁCH THÀNH LẬP HỢP ÂM:

HA là những nốt chồng chất lên nhau theo q3. HA5 hoàn toàn gồm: chủ âm, q3 và q5. HA5 là HAT. hay H^{at}. (tùy vào q3T hay q3t).

Trong âm giai C và Am thì các HA là:



Người ta dùng "ký hiệu số" để ghi HA và các DT của nó trong hòa âm như:



Ký hiệu số theo quãng :

5

6

6

4

HA5 hoàn-toàn nghe đầy đủ và tốt nhất khi thêm q8 cho chủ âm (do mi sol do). Nó thường nhất đầu bài và cuối bài để xác định âm thể cho bản nhạc.

- 5 : HA hoàn toàn (vững vàng và định thể loại)
- 6 : DT₁ (nghe nhẹ nhàng)
- 6 : DT₂ (nghe cứng vì có q4, thường dùng để chuyển qua
- 4

HA khác)

Ghi chú: ngoài ra người ta còn ký hiệu theo bậc (như ở trên đây là bậc 1) hoặc phối hợp 2 ký hiệu .

- Trên đàn guitar thì hai dây cận nhau thực hiện cho q3, còn hai dây cách biệt là q5, và như thế thì cứ ba dây đàn cận nhau bất kỳ nào đều cho HA5 hoàn toàn như sau:

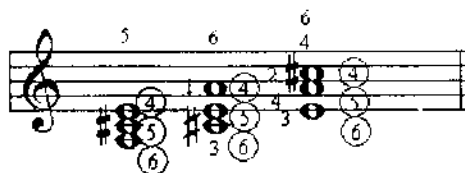
TD trên ba dây trầm:



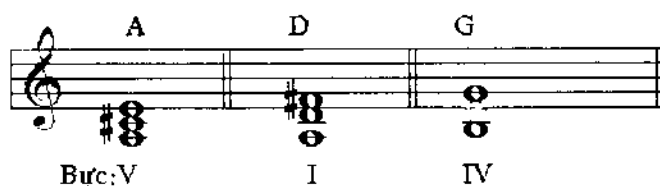
Khi để nguyên hình dạng cách bấm A, ta di chuyển lên từng 1/2 cung thì ta có các HA: A#, B, C, C#, D ...

IV/THÀNH LẬP ĐẢO TRẠNG CỦA HA5:

a) Hai ĐT của HA hoàn toàn vẫn thực hiện được trên ba dây cạnh nhau như sau:

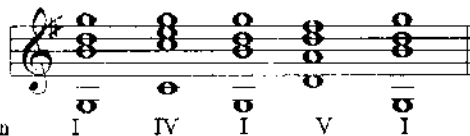


- Cũng ở cùng trên 3 dây đàn, ta thực hiện được ba bậc chánh liên hệ (I-IV-V):



- Cách chuyển từ I-IV-I-V-I cho 4 dây:

Thế G :



- Hay cho 5 dây đàn

Thế F :



b) Nếu là dây cách biệt thì:

[illegible]

III/ SỬ DỤNG HỢP ÂM ĐẢO:

a) HA có thể đúng từ dưới lên theo q3 hay ở thể đảo trạng như: HA5 có hai ĐT, HA7 có 3 ĐT, HA9 có bốn ĐT.... Việc đánh đảo trạng trên guitar rất dễ dàng với cách móc ngón (với miếng gảy thì khó hơn). TD: HA DoT. (do, mi, sol) và ĐT1 (mi, sol, do), ĐT2 (sol, do, mi)....: Ta nhận thấy là thể bấm HA vẫn giữ nguyên, chỉ thay đổi dây móc mà thôi.

Sử dụng HA đảo là để cho các nốt ở bè trầm chuyển động có hiệu quả về giai điệu, thực hiện được cách đối âm với làn điệu hay có sự liên lạc hài hòa giữa các hợp âm (Nói rộng thêm cũng nhờ thế đảo mà làm cho làn điệu được biến chuyển).

TD1:

- Không tạo được giai điệu ở bè trầm khi HA chỉ đi theo các nốt cơ bản:

.. Bè trăm tao thành giai điệu bởi các đảo trang:

The first staff of the musical exercise is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of the following notes: C4 (quarter), G4 (quarter), C4 (quarter), F4 (quarter), C4 (quarter), and G4 (quarter). Above the staff, the chords C, G7, C, F, C, and G7 are indicated. Below the staff, the text 'DT2' is written under the first two notes, and 'DT2.....' is written under the last two notes. The exercise concludes with a double bar line and the instruction 'v.v.' (vivace).

TD2: Một ca khúc với phần đệm piano thì đàn guitar giữ dung be trăm nguyên bản, còn về HA đệm thì có thể thay đổi bằngĐT (hoặc giữ nguyên hay thêm nốt) để dễ bấm hơn do nhiều HA trên piano khó thực hiện nơi guitar:

Guitar

Piano (phần đệm ở tay trái)

b) Trong hòa âm cổ điển phương Tây thì việc sử dụng các ĐT của HA5 (hay các hợp âm nghịch khác) đều rất tỷ mỷ và cẩn thận (khác với nhạc Rock-Jazz phóng túng hơn).

Ở HA5 thì ĐT1 là trạng thái “nhu”, còn ĐT2 là trạng thái “cương” của HA (lúc đàn điệu lên mạnh). ĐT2 là HA $\frac{6}{4}$ có q4 chuẩn bị ở HA trước và giải quyết sau. ĐT2 thường dùng ở cuối câu, nằm ở thì mạnh và có nốt trầm là q5.

- ĐT1 thường sử dụng như:

- ĐT2 có q4 thường xuống một bậc:

HỢP ÂM NGHỊCH 7 VÀ 9 TỰ NHIÊN

HA⁷₊ và HA9 được gọi là HAN tự nhiên do chúng được cấu tạo từ sự rung động của vật thể phát âm. Quảng nghịch là q7 và q9 trong hòa âm thì chuẩn bị hay không cần chuẩn bị (khác với HAN nhân tạo thì q. nghịch được dự bị trước và giải sau đó).

I/ HỢP ÂM BẢY:

HA7 nằm trên bậc V của âm giai và là HA thường dùng nhất cho thể tr. và thứ. Nó hay dùng ở GK hoàn toàn hay bán GK. Nốt cầm âm về âm chủ, còn nốt nghịch ở bậc IV thì về bậc III.

Sau đây là cách giải quyết HA7 và các đảo trạng của nó:



(Ở DT3 thì không bấm được trên guitar nên ta xuống q8, dấu+ là cầm âm)

- Bè trầm của HA7 thường là nốt cơ bản hay q5
- Trên làn điệu thì nốt tốt nhất là q7 hay q3 của HA7

— Các cách sử dụng HA7:

a) HA7 thường dùng cuối câu hay cuối bài nhạc (bậc V-I):



b) Khi ghi HA7 cho làn điệu thì xem coi có chuyển ton lâu dài không.

- Không có chuyển ton:



HA7 trong chuyển thể thoáng:



- HA7 trong chuyển thể tạm và lâu:



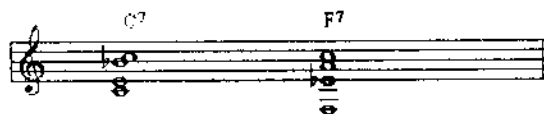
c) HA7 lên 1/2 hay 1 âm, hay hòa vào HAN khác (giải quyết ngoại lệ):



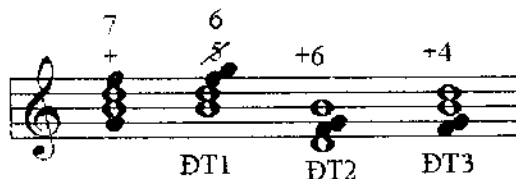
d) Dùng nhiều HA7 nối tiếp nhau như: A7-D7-G7-C (q.4 đ.)

Hay theo từng 1/2 âm như: A7-Bb7-B7-C7-C#7-D7-G

Chú ý là nếu nối tiếp hai HA7 theo thể cơ bản thì một trong hai HA7 phải bỏ q5 của nó:



e) Việc nhận dạng HA7 và các ĐT của nó theo “tai-nghe” là xem nốt cơ bản và q7 (sol-fa) nằm ở vị trí nào của nó (nốt tô màu đen):



- HỢP ÂM 5 GIẢM: (HA5)

- Ký hiệu số : 5, $\begin{smallmatrix} +6 \\ 3 \end{smallmatrix}$ (ĐT 1) và $\begin{smallmatrix} 6 \\ +4 \end{smallmatrix}$ (ĐT 2)

- Khi ta bỏ nốt cơ bản của HA7 (bức V) thì ta có HA5. TD như G7 thành B5 (si, re, fa) hay E7 thành G#5:

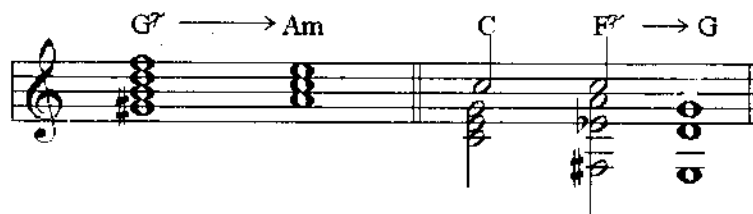


- Do nằm trên nốt cảm âm của thể T. và t. nên HA5' còn được gọi là HA5 cảm âm. Vì chỉ có 3 nốt nên HA5' thường dùng cho 3 bè, và nó cũng về HA chủ. HA5' thường dùng như để chuyển tiếp từ T. sang t. (hoặc ngược lại).

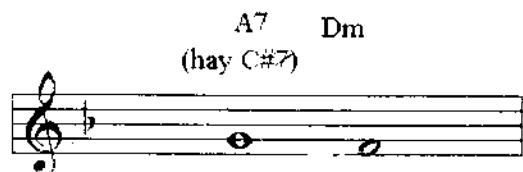
-HỢP ÂM 7 GIAM (HA7):

- Ký hiệu số la: 7, $\flat$ (ĐT 1), $\sharp$ (ĐT 2) và +2 (ĐT3)

- Khi tăng nốt cơ bản của HA7 (bực V) lên 1/2 âm thì ta có HA7' (gồm có 3q3t). HA7' có nốt trầm là nốt cảm âm của một HA5 khác nên nó thường dùng để chuyển thể:

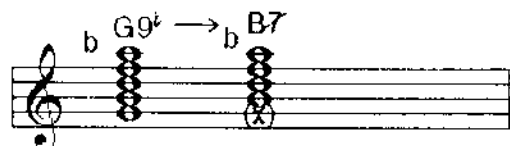


- Như vậy HA7 giảm có thể thay thế HA7 bực V để về HA5 chủ như:



- HA7 cũng là HA9 thứ khi bỏ nốt cơ bản như :

G9b (sol, si, re, fa, lab) thành B7 (si, re, fa, lab)



II/ HỢP ÂM CHÍN

HA9 có 5 nốt với ký hiệu số: 9, 7, 5, 3, 2
 + 5', 4, 2

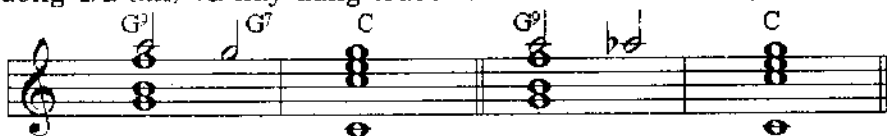
(ĐT4 không dùng vì q9 ở dưới nốt cơ bản)

- HA9 nằm ở bậc V của thể T. và thứ nên đặc tính của nó giống như HA7. Khi thêm vào HA7 một q3T. hay q3t. thì ta có HA9T. hay HA9t. Do nó là từ hệ quả của HA7 nên cũng giải về HA5 chủ.

- Khi giải quyết thì cảm âm về chủ âm. q7 xuống q3 và q9 xuống q5 (như là các nốt bắt buộc):



HA9 thường biến thành HA7 để về HA5 chủ (hoặc q9 xuống 1/2 âm) và hay đứng trước HA chủ:



- HA9 có cảm âm, bậc IV và VI nên nó vừa có tính thể loại và âm thế.

Trong làn điệu thì q9 thường ở bè cao (còn bè trầm là nốt cơ bản hay q5), tuy nhiên ở thể thứ thì q9 có thể ở dưới nốt cảm âm như:

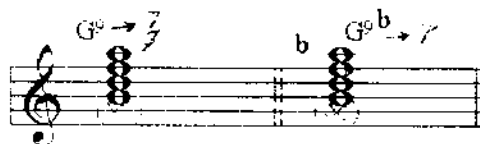


- Khi bỏ bớt nốt thì bỏ q5 hay nốt cơ bản, còn đệm guitar mà có ghi HA9 với q9 ở bè cao thì ta chỉ cần đệm HA7 là có đầy đủ HA9.

Vài TD về HA9:

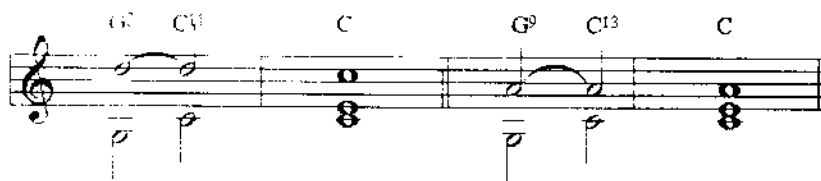


- Khi HA9T. và HA9t. được bỏ nốt cơ bản thì ta có: HA7 cảm âm và HA7 giảm (Chúng giải quyết giống HA9):



III/ HỢP ÂM II VÀ I3:

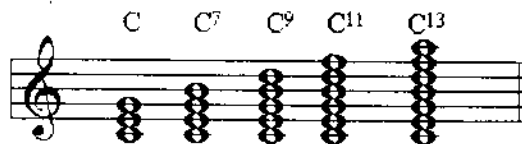
Khi HA7 (hay HA9) mang nốt có thời gian dài qua nhịp mà bè trầm là âm chủ thì sẽ tạo nên HAI1 (hay HAI3). Chúng thường dùng như là âm-đà (pédale) hay trợ âm (appoggiature) có bè trầm là âm chủ như:



HAI1 và HAI3 chỉ là HA7 và HA9 thêm vào chủ âm. Chúng nằm ở bậc V và giải về HA chủ (Ở HAI3 như CI3 ... thì nếu ta bỏ đi 3 nốt giữa Sib, re, fa, thì CI3 trở thành C6).

IV/ THÍ DỤ VỀ CÁC HÁN TỪ ĐÓ:

Từ HA thuận và vài HAN (như HA7, HA9tr. và thứ...) thì người ta tăng-giảm một hay vài nốt trong đó để tạo nên nhiều HAN khác. Chúng ta có 4 chủng loại chánh về HAN là HA7, HA9, HAI1 và HAI3 như sau:



C7 (do,mi,sol,sib)	C9/5# (do,mi,sol#,sib,re)
C7 (do,mib,solb,sibb)	C9/7M (do,mi,sol,si,re)
C#5 (do#,mi,sol)	C9# (do,mi,sol,sib,re#)
C9 (do,mi,sol,sib,re)	C9/5b (do,mi,solb,sib,reb)
C9b (do,mib,sol,sib,reb)	CII (do, mi, sol, sib, re, fa)
C7M (do,mi,sol,si)	CII# (do,mi,sol,sib,re,fa#)
C7(5#) (do,mi,sol#,sib)	CI3 (do,mi,sol,sib,re,fa,la)
C6 (do,mi,sol,la)	CI3/9b(do,mi,sol,sib,reb,fa,la)

C5# (do,mi,sol#)

C13/11#(do,mi,sol,sib,re,fa#,la)

C9/6 (do,mi,sol,la,re)

.....

C7/5b(do,mi,solb,si)

C⁺ HAN khác như:

C4 (do,mi,fa)

C4# (do,mi,fa#)

C5b (do,mi,solb)

C7/4 (do,sol,fa,sib).....

- Nếu ta tiếp tục cho thể thứ thì như: Cm6 (do,mib,sol,la), Cm7 (do,mib,sol,sib), Cm/5b (do,mib,solb), Cm7M (do,mib,sol,si), Cm7/5b (do,mib,solb,sib)vv...

Chú thích:

Bắt đầu từ HA7 trở lên thì khó có thể bấm theo vị thế “từ thấp lên cao” ở đàn guitar nên bắt buộc ta phải bỏ bớt nốt nào không quan trọng (bỏ q5 hay nốt căn bản), hoặc các nốt sẽ bấm không ở vị trí thứ tự, hoặc bấm theo đảo trạng...

HỢP ÂM NGHỊCH NHÂN TẠO

Đây là các HAN nhân tạo nên q. nghịch thường dự bị trước và giải thuận sau đó bằng cách cho q7 xuống một bậc, lên một bậc hay hòa vào HAN khác. (Nếu q7 ở bè hấ. thì cũng vậy).

Chúng thường dùng như để chuyển thể tạm hay lâu (tạm nên ở thì yếu, còn lâu có thời gian dài ở thì mạnh). Trong âm giai trưởng nếu ta chồng thêm q3 ở bậc II-III-VI thì có HA7m, còn ở I-IV có HA7M, và VII thì là HA7m (5) như sau:



C7M Dm7 Em7 F7M G7 Am7 Bm7, 5,
I II III IV (V) VI VII

V/ HỢP ÂM 7 THỨ:

Ở các HA5 thứ nếu thêm q3 vào thì có HA7m. Nó nằm ở bậc II-III-VI của gam trưởng, và bậc IV của gam thứ (TD như Dm7, Em7 và Am7 ở gam C).

- Ký hiệu số là: $7, \frac{6}{5}$ (ĐT1), $\frac{4}{3}$ (ĐT2) và 2 (ĐT3)

-Nốt nghịch được dự bị trước:



- HA7m thường dùng ở nhạc phổ thông VN. Ở thể ĐT1 của HA7m thì nó trùng âm với HA6.



- (Chiều non nước-Hoàng Bửu) - (Hạ trắng-Trịnh Công Sơn) -

(- Việc sử dụng các HAN nhân tạo đã thành thường xuyên cho nên ở một số trường hợp có thể không còn dự bị như trước kia).

II/ HỢP ÂM 7 TRƯỞNG:

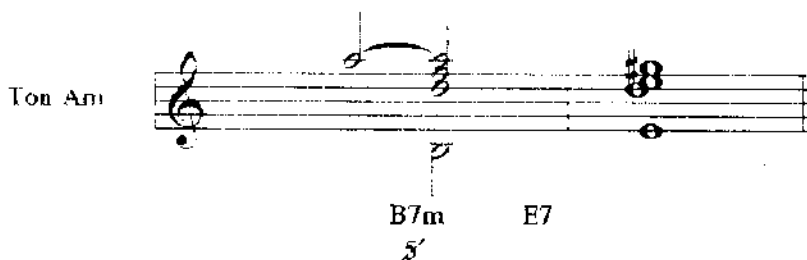
Nó nằm ở bậc I và IV của gam tr. và bậc VI của gam thứ (Ký hiệu số giống như trên). HA7M là HAN nhất trong các HA7. Nó giải về HA chủ hay bậc IV.

Nốt tốt cho là điệu là q7T. hay q3, còn bớt nốt là bỏ q5 (cũng như tất cả các HA7).



III/ HỢP ÂM 7 THỨ 5 GIẢM:

Nó gồm q3t, q5 giảm và q7t. Nó ở bậc VII của gam tr. và ở bậc II của gam thứ. Quảng 7 được dự bị trước và giải quyết sau đó:



(Đây không phải là HA9T. ở bậc V bỏ nốt cơ bản có q.ngịch không cần dự bị).

- Ký hiệu số là: 7. $\begin{matrix} 6 & 4 \\ 5' & 3 \end{matrix}$ và 2

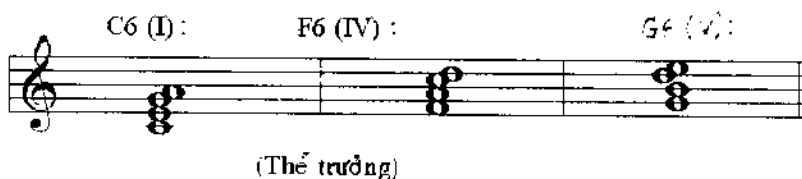
- HA này trùng âm với HA6m nếu ở thế ĐTI :



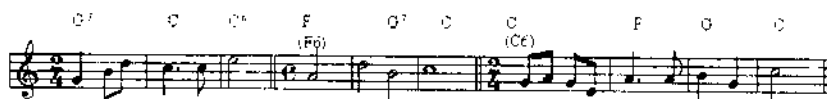
IV/ HỢP ÂM 6:

Khi thêm q6 cho các HA5 ở các bậc quan trọng như I-IV-V thì có HA6. Nó là một HAN riêng biệt không ảnh hưởng đến thế loại (q6 luôn trưởng).

HA6 thường dùng ở nhạc VN vì có tính xuân-ai (rầy hay đánh nguyên). Ở làn điệu đầu câu hay cuối câu mà có q6 của chủ âm thì có thể thay HA5 bằng HA6 (HA6 không cần dự bị trước).



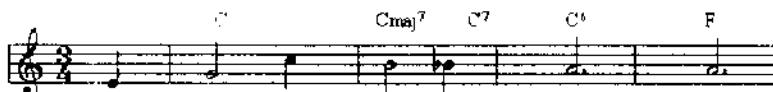
- HA6 ở cuối câu và đầu câu:



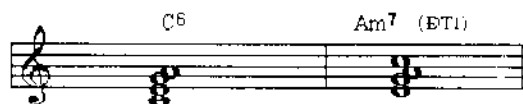
- HA6 có thể về thẳng HA chủ hay qua HA7 bậc V như:



- HA6 có thể dùng chuyển ton:



- Ta nhận thấy các HA6 ở bậc I-IV-V trùng âm với đảo trạng I của các HA7m như: C6, F6, G6, giống với Am7, Dm7, Em7 ở ĐTI ,



- HA6 thứ:

Ở các HA5 thứ thì khi thêm vào q6T. là ta có HA6m. TD như Cm6 (do, mib, sol, la) hay Dm6 (re,fa,la,si), Am6 (la,do,mi,fa#)... Nó cũng giống như HA6 là không cần dự bị vì HA6m mang thể cơ bản của HA5. Bè trầm là nốt cơ bản hay q5.



-TD HA6m về HA chủ như:



- Ngoài ra còn có HA4, HA9/6, HA7/4' ...



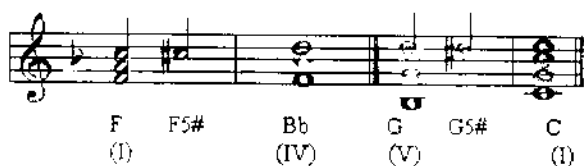
HỢP ÂM BIẾN

Nếu ta tăng q5 của các HA5, HA7 (hay HA7M) và HA9 lên 1/2 âm thì ta có HA biến (accord altéré) như HA5 thành HA5#, HA7 thành HA7/5#, HA9 thành HA9/5# vv... (Còn nếu q5 giảm 1/2 âm thì là HA5b, HA7/5b, HA9/5b vv...) HA biến dùng được cho thể trưởng hay thứ. HA biến như vậy không phải là HA mới. Nó thường dùng trong chuyển thể tạm hay lâu tựa như một HA nối với nốt biến lên tiếp tục, xuống, đứng chỗ hay hòa vào HA khác.

HỢP ÂM 5#:

Ở các HA5 thì tăng q5 lên 1/2 âm thành HA5#. TD như C thành C5# (do, mi, sol#). Nó thường dùng như HA nối sang ba bậc chánh I-IV-V. Ký hiệu số là: 5#, ⁶/_# và ⁶/₊₄

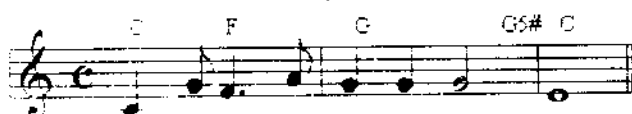
- Dùng nối liền 1/2 âm như:



HA biến thường nằm ở thì yếu, nếu nó nằm ở thì mạnh và có thời gian dài thì xem như là một HAN có thực:



- Nó dùng như thay thế HA7 bậc V:



- Hay dùng trong chuyển thể tạm hoặc lâu: (TD từ C qua F, Am, E, Dm hay Gm#)

(TỪ C sang F bằng Sol#)

(TỪ C sang Am bằng Sol#)



-HA7/5# VA HA7/5b:

Với HA7 ở bậc V thì khi tăng q5 (hay giảm) nửa-âm thì ta có HA7/5# (hay HA7/5b). Chúng dùng như HA tạm nổi hay chuyển thể:



Tristesse
(Chopin)



TÌM ÂM THỂ BẢN NHẠC

a) Nếu có sẵn bản nhạc thì cách tìm “ton chánh” lẹ nhất là xem nốt cuối cùng của bản nhạc và nó thường là ton chánh, hoặc ở một hai câu đầu bài. Trên hóa biểu nếu không có dấu hóa gì thì bài nhạc chấm dứt bằng ton C hay Am. Nếu có một thăng thì là G hay Em, nếu một giáng là F hay Dm v.v... nghĩa là thăng thì lên một bậc là T, còn xuống một bậc là t. Với giáng thì lên 3 bậc là t, và xuống 4 bậc là T.

b) Để tìm thể loại T. hay t. thì tìm ở đầu bài q3 (T hay t), q6 hay nốt cảm âm đ/v chủ âm. Thường các bản nhạc ít ra khỏi các

khuôn khổ trên. Các nhà sáng tác nhạc thường viết nét nhạc không định âm thể trước.

c) Các cách chuyển thể ở bài nhạc:

- Chuyển qua “âm thể tương ứng” như từ C sang Am, từ G sang Em ... tức cùng biểu khoa.

- Chuyển sang “âm thể đồng nguyên” như từ C sang Cm, từ A sang Am ... tức cùng tên nhưng khác thể loại.

- Chuyển sang “âm thể gần” bằng một dấu hóa như từ C sang F hay G, Am (loại I), hay bằng 2 dấu hóa từ C sang Dm hay Em (loại II).

- Chuyển sang “âm thể xa” như từ C sang A, Ab hay E ... bằng nhiều dấu hóa. Có các cách chuyển như: chuyển theo giai đoạn vòng q5, chuyển đột ngột hay chuyển bằng cách thay đổi âm thể ... Khi thấy sắp chuyển sang ton xa thì người đệm hát nên dẫn dắt trước như đàn một đoạn nhạc mới có dấu hóa hay đệm HA của ton mới ...

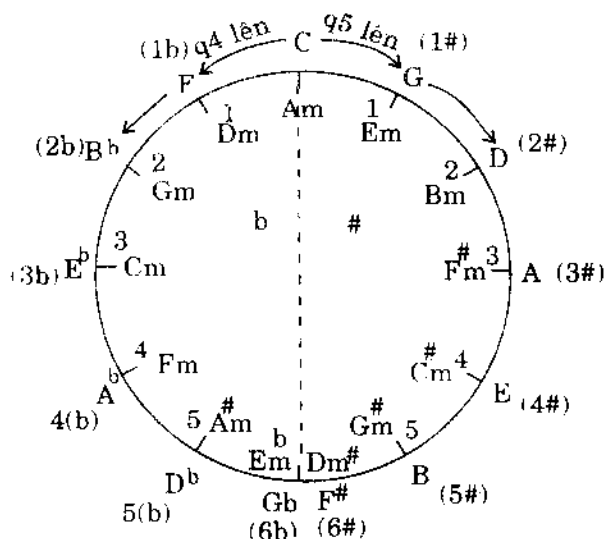
TD: - Từ C sang A theo vòng q5 như: C-Am-D-G-Em-A-D-Bm-E-A

- Chuyển đột ngột từ ton chánh sang ton xa như có một nốt giống nhau ... **TD** như từ Bb sang D bằng nốt Re mà cả hai HA chú đều có.

- Chuyển bằng cách thay đổi âm thể đồng nguyên như từ C sang Ab: C-Cm-Eb-Ab

Tóm lại khi chuyển sang ton gần hay xa thường hay có các dấu hóa #, b hay **b**...

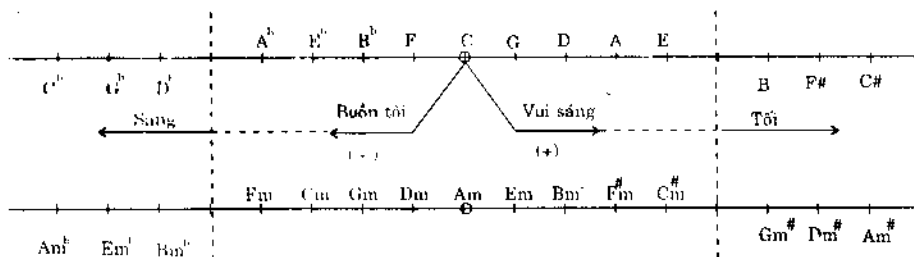
Hình: Mô hình vòng q.5:



d) Khi nghe âm nhạc thì chúng ta đều cảm nhận được các sắc thái “vui buồn” của bản nhạc là do nó đang ở âm thể nào. Sau đây là biểu đồ chuyển động mà nếu bản nhạc chuyển động từ từ với trọng tâm chính là C. Khi từ C sang G rồi D ... thì sắc cảm càng ngày càng sáng lạng cho đến thể E; tạm gọi đây là chiều đi “*dương-tính*” theo chu kỳ q5. Nếu tiếp tục sang 5 dấu thăng thì sắc cảm trở ngược lại buồn tối ...

Vẫn từ điểm khởi hình là C, nếu ta đi về F-Bb-E^b... tức sang dấu giáng thì sắc cảm lần lần buồn tối đến thể Ab với bốn dấu giáng: ta gọi chiều đi như vậy là chiều “*âm-tính*” (nếu tiếp tục thì trở lại thành vui sáng)...

D/v thể loại thứ thì ta đã đi từ điểm khởi hành “buồn” tức âm thể Am.



Sau đây là tính chất tương đối của các âm thể:

- Thế { C: Về cô diên, mạnh mẽ, chắc chắn, trong , quyết định, giải quyết...
- { Cm: Vẻ u-buồn ...
- { D: Hy vọng, nhiệt tình ...
- { Dm: Buồn nhưng hơi trong ...
- { E: vui vẻ, huy hoàng, yên tĩnh ... (là thế mạnh trong các thế)
- { Em: Cầu khẩn, lo ngại ...
- { F: Thật trong sáng, vẻ buồn, đồng nội ...
- { Fm: ưu uất ...
- { G: Rực rỡ, rung cảm, hối han ...
- { Gm: nhẹ nhàng ...
- { A: sáng, lời cuốn ...
- { Am: vẻ toàn phần, buồn ...
- { B: tinh tế, dễ cảm ...
- { Bm: lạc lõng, có vẻ nơi thánh đường ...

BẢN TƯỢNG TRƯNG TÍNH CHẤT CỦA QUẢNG

Quảng trong tiết điệu		Tính chất	Hòa thanh	Tính chất
q.2 thứ (và quảng của cung thể đồng chuyên)		Bi ai Đưa dầy Đôi lúc khách sáo		Ính ỏi Chối tai Hỗn tạp
q.2 trưởng (và q.2 thứ của âm giai)		Đơn giản Không khổ sở		Đỉnh chắt chẽ
Q.3 thứ		Buồn U tối Không tươi		Sầu não Không tươi
q.3 trưởng		Trong sạch Mát mẻ		Trong sạch Mát mẻ
q.4 đúng		Minh bạch Rõ ràng		Thắng vương và sáng rõng
q.4 tăng (và q.5 giảm)		Đau khổ Bệnh hoạn Ngại ngừng		Khác thường Rối loạn Lo ngại
q.5 đúng		Chối lợi Tươi chói		Tươi chói
q.6 thứ		Buồn Không tươi		Buồn
Q.6 trưởng		Sáng tươi		Sáng tươi

q.7 thứ		Đơn giản Hơi trong		Đơn sơ và thoáng khí
q.7 trưởng		Rất trong nhưng cần mẫn <i>Cởi vơi</i>		Chói tai nhưng sáng lạng

NHỊP VÀ HÀNH ĐIỀU

I/ NHỊP TRƯỜNG CANH:

- Có hai loại nhịp chánh thường sử dụng là nhịp chẵn và nhịp lẻ: nhịp chẵn như 2/4, 4/4, 2/8, 4/8 ... và nhịp lẻ như 3/4, 3/8, 9/8...

Các nhịp trên đều là nhịp đơn (measure simple) chứa 2 hay 3 phách (2/4, 3/4 ...). Nhịp 4/4, 6/8, 4/8 ... được xem là nhịp phức tạp hình thành từ sự liên kết như 4/4 là của (2/4 + 2/4), 6/8 (3/8 + 3/8), 4/8 (2/8 + 2/8)...

- Ngoài ra có nhịp hỗn hợp rất ít sử dụng như: 5/4 (2/4+3/4), 5/8, 7/4, 7/8 ...

Nhịp mạnh và nhịp yếu:

Trong nhịp chẵn và lẻ người ta chia ra làm phách mạnh và yếu như sau:

$$\begin{aligned}
 2/4 &= \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} , \quad 2/8 = \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} , \quad 2/2 = \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \dots \text{nhịp 2 phách} \\
 3/4 &= \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} , \quad 3/2 = \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} , \quad 3/8 = \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \dots \text{nhịp 3 phách} \\
 4/4 &= \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} , \quad 4/8 = \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \dots \text{nhịp 4 phách (nhịp 4/4 hay C)} \\
 6/8 &= \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} , \quad 6/4 = \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} , \quad 9/8 = \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \dots
 \end{aligned}$$

Khi tập duyệt thì nhịp mạnh nên đập mạnh ở mũi chân hơn nhịp nhẹ, hay dùng cách đếm số nhịp ... để dễ dàng phân biệt (còn để chia thời gian thì lên hay xuống là nốt móc). Nhịp 6/8 là 6 phách nhưng nếu có tốc độ nhanh thì coi như có 2 phách, và 9/8 như nhịp 3/4 ... Nhịp 3/8 nếu có tốc độ nhanh thì nên gõ một phách.

II/ NHỊP ĐIỆU: (rythme)

Nhịp điệu thì có rất nhiều như ở:

- Nhạc thời trang: Boston 3/4, Rumba C, Tango 2/4, Slow-Rock 4/4, Rock 4/4 vv...

- Nhạc cổ điển như Sarabande 3/4, Gigue 6/8, Passepied 6/8, Ballade 2/4, Valse 3/4 vv...

- Nhạc Flamenco: Malaguena 3/4, Bulerias 3/8, Alegrias 3/4, Fandanguillo 3/4, Zapateado 2/4 vv...

III/ HÀNH ĐIỆU

Cũng ngay trên khuôn khóa còn ghi hành điệu (chậm-vừa-mau) như Allegro, Moderato, Lento ... hoặc ghi thêm tốc độ hành điệu (số nhịp trong một phút) như ♩ = 60, ♩ = 100 vv...

Nhiều bài nhạc chỉ ghi hành điệu mà không ghi nhịp điệu, hoặc chỉ ghi đơn thuần tính chất tình cảm như Andante (dịu dàng), Allegro (linh động), Appassionato (say mê), Tristamente (buồn bã), Tranquillo (yên tĩnh), Animato (náo nhiệt) vv...

GIAI KẾT

Giai kết như là dấu phết, chấm phết, dấu chấm, dấu hỏi ... ở câu văn. Các câu hay đoạn nhạc đều có GK mà người đệm đàn hay đánh nhạc cần phải biết. GK thường ngừng ở cuối câu hay đoạn nhạc với nốt có thời gian dài. Muốn đệm cho câu nhạc hay giọng hát thì trước hết phải biết giai kết, và bài nhạc phổ thông hay cổ điển là tổng thể của các cách xếp đặt GK. Các mẫu GK áp dụng cho hai thể loại T. và t.

Có nhiều loại GK như sau:

1) GK hoàn toàn (thường ở cuối bài):

Bực V-I

II-V-I (TD ở thể C: Dm-G7-C hay thể G: Am7-D9-G)

IV-V-I (Thể C: F-G7-C)

2) Bán GK: IV-II-V, II-IV-V hay VI-IV-V (hay GK lửng)

3) *GK bất toàn*: GKBT thường đứng trước GKHT và một trong hai HA hoặc 2 HA ở thế dao động.

V-I (5-6 hay 6-6) TD: Dm-C-G7- $\dot{C}$ (ở ĐTI)

4) *GK hạ nguyên*: GKHN thường đứng sau GKHT(II-V-I-IV-I)

5) *GK gãy*: V-VI hay V-?

TD như thế D: Em-D-A7-Bm (V-VI)

TD như thế C: Dm-C-G7-F (V-IV), hoặc Dm-C-G7-D7

a) GKHT b) BKK c) GKBT d) GKHN

Đức V I II - V V - I IV - I

e) GKGG bay

V VI V III

* Trong sáng tác nhạc hay ca khúc thì ta có thể có phương thức đặt trước các loại GK cho câu nhạc, còn lần điệu cứ theo đó mà diễn biến.

NỐT ĐÔI TRÊN GUITAR

IV LOẠI QUẢNG SỬ DỤNG THƯỜNG XUYỀN:

Các loại q. thường đi cặp đôi nhau trong nhạc cổ điển trên đàn guitar có: q3T. và q3t, q6T. và q6t, q8, q10T. và t. Còn q4, q5 dùng ít hơn hoặc xen kẽ.

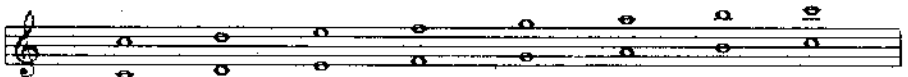
a) Quảng 3 của âm giai Do:

- Quảng 3 trong làn điệu:

b) Quãng 6:



c) Quãng 8:



d) Quãng 10:



II/ NHẬN XÉT VỀ QUÃNG:

- Q3 gồm có q3T (lâm, lâm) và q3t (lâm, 1/2âm). Nếu ta đàn trên chỉ một dây thôi thì cách viết là:



- Nếu q3 đi cặp đôi thì bỏ ngón như sau:



- Khi q3 là điệu hát hay phần đệm:



- Khi q3 là tiếng reo (trémolo) và nó thường là phần hát:



- Hay q3 là hòa thanh theo làn điệu (bài Suối mơ của Văn-Cao):



III/ NHẬN XÉT VỀ QUẢNG 6:

- Trong âm giai trưởng thì ta có hai lần 1/2 cung:



Q6 bao gồm luôn luôn 6 bậc, nếu ta lấy một q6 bất kỳ trong âm giai thì q6 sẽ có một hay hai lần 1/2 cung. Nếu có một lần 1/2 cung thì là q6T, và hai lần là q6t như sau:



Hòa âm dây đàn guitar cho ta quan sát dễ dàng đ/v hai dây (re-si) và (sol-mi), và hai quãng này là q6T:



- Như vậy nếu bấm trên cùng một ô-dàn thì ta luôn luôn có q6T:



hay :



- Nếu ta nâng lên 1/2 cung cho nốt thấp (hay giảm 1/2 cho nốt cao) thì q6T sẽ trở thành q6t và như thế ta bấm trên 2 ô đàn:



- TD sự pha trộn của q6T và q6t (có thể gây tĩa ra từng nốt):



- Đôi khi một loạt các q3 và q6 kéo dài quá sẽ trở nên nhàm tai, ta nên thêm một q5 ở giữa (hay q4):



- Với 3 bè gồm q3, q6 và q4 (tức ở đảo trạng I và II):



IV/ Q8 VÀ Q10:

a) Q8 thường dùng để tăng cường hiệu quả thêm cho làn điệu hoặc hay nằm ở các nốt quan trọng:



Tự nguyện (T.Q. Khánh):



b) và Q10 như:



Ghi chú:

- Nhiều làn điệu chỉ hòa thanh theo các nốt trung gian như trên (nhạc cổ điển, ca khúc ...). Trong nhiều bản nhạc cổ điển loại xưa như Carulli, Carcassi ...có lối hòa âm đơn giản và bề trâm thường là âm chủ, hạ-át-âm hay át-âm ...

NỐT CHÁNH VÀ PHỤ Ở LÀN ĐIỀU

Làn điệu gồm có những nốt chánh và nốt phụ. Thường thì các nốt phụ có thời gian ngắn hơn nốt chánh. Chính nhờ thêm các nốt phụ và nốt lấy mà làn điệu mới trở nên hay hơn, uyển chuyển hơn nếu không thì nó rất nặng nề, đơn điệu và ít hiệu quả ... Các nốt phụ đều là nốt xa lạ với hợp âm chánh và có nhiều loại:

a) *Nốt nối* (note de passage) là nốt ở giữa hai nốt chánh của hợp âm cùng tên hoặc khác tên (nó có thể là một hay hai nốt):



Nó cũng có thể là nhiều nốt như ở giữa hai hợp âm:



b) *Nốt cảm âm* (broderie) là nốt ra khỏi HA và trở về HA tạo ra nó (qua nốt nghịch trở lại):



- Nốt cảm âm có thể là hai nốt như:



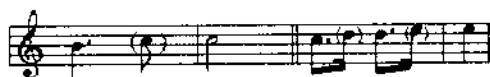
c) *Nốt trợ âm* (appoggiature) là nốt lạt nằm trên HA chánh và tự giải trên chính HA mang nó (tất cả các HA đều có thể mang thêm nốt trợ âm):



d) *Nốt thoát* (échappée) là giống nốt cầm âm nhưng không giải trên HA tạo ra nó:



e) *Nốt dự-âm* (anticipation) là nốt của HA sau được nhấn mạnh trước đó:



f) *Nốt-mỡ* (mordant):



MỘT SỐ MẪU NHỊP ĐIỆU

Để đệm cho nhạc cụ hay giọng hát thì phải thuộc một số nhịp điệu thường dùng trong âm nhạc. Có một số nhịp điệu thật gần giống nhau hoặc chỉ khác nơi mạnh-nhẹ. Nếu bản nhạc không ghi nhịp điệu thì phải chọn lựa nhịp điệu sao cho phù hợp nhất, nó phải ở cùng một tốc độ với bản nhạc.

Nhịp điệu có loại buồn, vui hay trung bình:

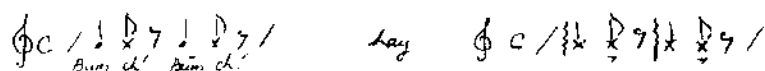
- Nhịp điệu buồn và chậm: Slow, Blues, Boston ...
- Nhịp điệu vui: Rumba, Valse, Fox, Mambo, Pasodoble ...
- Nhịp điệu giết gân: Twist, Rock, nhạc Jazz ...

Nhạc giết gân có lối đệm mạnh và nhanh, dây đàn thường đánh xuống chớ không chơi móc, đánh hợp âm chập, nốt nhấn-rung... Trong các nhịp điệu có một số nhịp ngoại (syncope) tức

nhịp yếu kéo sang nhịp mạnh như điệu Rumba, Bossanova, Twist, nhạc Jazz ...

Một số nhịp điệu là những biến thể như Bossanova là biến thể từ Samba, Boston là một Valse chậm, SlowRock là biến thể nhanh của Slow, Calypso là biến thể của Rumba-Mambo, Mambo là kết hợp giữa Rumba-Swing, Guaracha là Samba nhanh, Twist là nhịp nhanh biến thể từ Fox-Swing, Hully Gully là pha trộn giữa Twist và Boléro, Java là từ Mazurka, One-Step gần giống Marche... Người ta thường đệm đàn với miếng gảy (médiateur) nhưng cũng có thể đệm với ngón tay của đàn guitar cổ điển, còn ở ban nhạc hoặc đồng người thì miếng gảy có hiệu quả hơn.

I/ SLOW:



SLOW CHỀ ĐÔI:



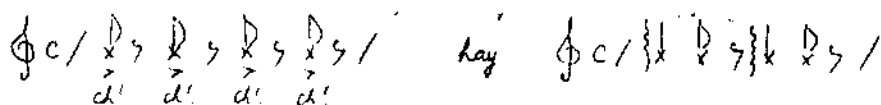
II/ SLOW-ROCK:



(Slow rock có tốc độ vừa phải).

III/ BLUES:

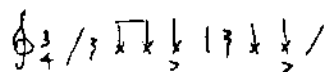
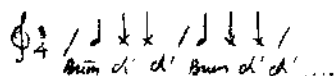
Đệm giống Slow nhưng chậm hơn, du dương và hơi nẩy. Am giai của nhạc Blues là: do-re-mib-fa-sol-lab-sib-do (là nhạc tình cảm buồn của người Mỹ da đen có gam tựa thể thứ nhưng phần đệm là thể trưởng, nhạc Rythm & Blues có nhịp mạnh ở thì 2 và 4).



Ghi chú: Dấu thập chéo $\times$ là hợp âm.

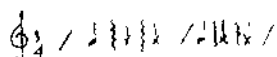
IV/ VALSE :

- Hay biến thể theo Jazz:



V/ BOSTON:

Còn gọi là Valse chậm, và có thể đệm



hay

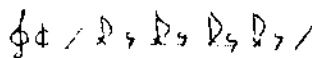
நெய்யம் குய்யம் சூர்ச்ச சூர்ச்ச

VI/ FOX:

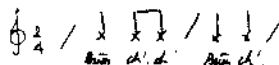


Bum chach bum chach bum

hay



VII/ BEBOP:

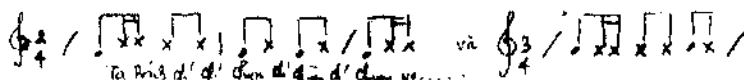


VIII/ ROCK:

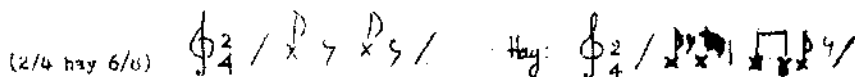


(Nhạc Rock còn có nhiều loại khác nhau ...)

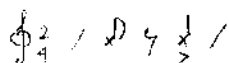
IX/ PASODOBLE: là một điệu nhanh (có hai loại 2/4 và 3/4) của Tây Ban Nha



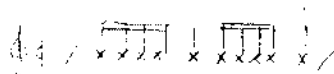
X/ MARCHE:



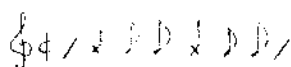
XI/ *GUARACHA*: cách đếm giống Marche nhưng mạnh ở nhịp hai (tốc độ nhanh):



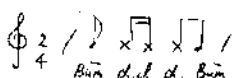
XII/ *DISCO*:



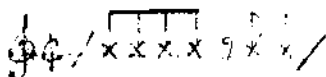
XIII/ *SWING*: (tốc độ nhanh)



XIV/ *SAMBA*: là nhịp điệu của Brasil.



XV/ *CALYPSO*:



XVI/ *BOLÉRO*: (Chậm hơn Rumba)

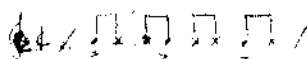
(Tây Ban Nha)



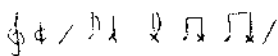
Hay:



XVII/ *RUMBA* (là nhịp điệu của Cuba có tốc độ vừa phải và nhanh:



Rumba Boléro:



Rumba Mélodie

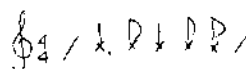


XVIII/ TWIST:



hay:

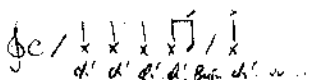
XIX/ CHACHACHA:



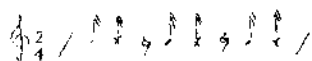
XX/ MAMBO:



XXI/ TANGO:



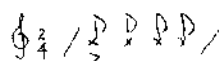
Tango Habanera



Hay bằng ngón móc:



Tango Argentin:



Ghi chú: trên đây chỉ là một số TD và còn nữa... Nhiều nhịp điệu có nguồn gốc là ở các dân tộc trên thế giới như điệu Samba (Brasil), Rumba (Cuba), Blues (dân da đen) ...Pasodoble (Tâybannha), Tango (Argentin) ... Nhạc Jazz có nguồn gốc là dân da đen thường viết theo nhịp chẵn với phách mạnh ở thì 2 và 4 của nhịp $\frac{4}{4}$. Nhạc nói lên tình cảm muốn giải thoát, tìm tự do khi bị nô lệ... Sau đó nó thường sử dụng không đúng mục đích bởi một số dân nhạc kích động... Nhạc còn hay sử dụng thêm loại kèn đồng.

GHI CHÚ VỀ ĐỆM BIẾN THỂ:

Nhịp điệu không phải bắt buộc cố định mãi nên khi đệm thì ta có thể sử dụng thêm cách đệm biến thể của nhịp điệu chánh để tránh nhàm tai nhưng không được lẫn lộn sang nhịp điệu khác.

- TD việc đệm đoạn A và đoạn B cho điệu Valse:

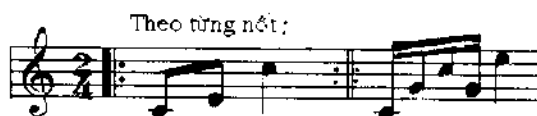
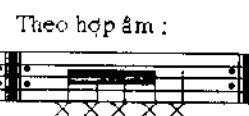
Thí dụ: bài GREEN SLEEVES

Lán điệu 

Theo từng nốt  v.v...

Theo hợp âm  v.v...

- TD việc đệm biến thể của Ballade :

Theo từng nốt:  Theo hợp âm: 

- Đôi khi ở cùng một bản nhạc nhưng có hai nhịp điệu khác nhau. TD như đoạn A (đệm Slow) còn đoạn B (đệm Rock), hay đoạn A đệm Valse còn đoạn B đệm Boston vv...

ĐẠO ĐẦU VÀ THÊM THẮT

I/ ĐẠO ĐẦU:

Trước khi đệm cho ca khúc thì thường phải dạo đầu: như để chuẩn bị giới thiệu bản nhạc sắp diễn, còn giọng hát cũng bắt được ton chính.

Có nhiều cách dạo đầu và tùy vào bài nhạc loại gì (dân gian hay tân nhạc ...). Người đệm lấy kinh nghiệm từ các mẫu như: đánh nhịp điệu, đánh hợp âm đàn rời hay đánh đập, dạo loại câu đầu hay câu cuối đoạn (hoặc câu nào hay nhất), dạo theo âm giai ngũ cung hay âm giai di chuyển vv... Dạo khúc còn có thể sửa chữa, thêm bớt câu nhạc để cho nó được mới lạ hơn (nhưng không ra ngoài lề bản nhạc). Nếu không có mẫu sẵn ở bản nhạc thì ta phải tự ứng tác sao cho phù hợp. Sau đây là một số TD như:

a) Dạo đầu theo hợp âm:



- Còn nếu có khả năng thì đệm bản nhạc nhẹ tiếp tục theo cách hòa âm như:



b) Dạo đầu là câu nhạc được sửa lại phần cuối:

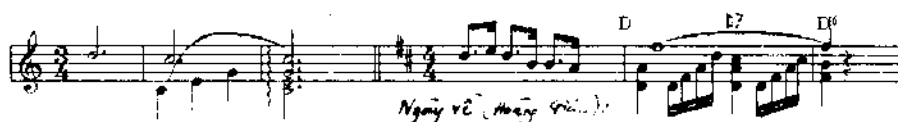


c) Dạo đầu bài “Chiều nay biển hát” (Hồng Đăng) là câu nhạc mới như:



d) Dạo đầu theo cách rảy hợp âm lên-xuống như:

f) Là hợp âm rảy:



g) Là chạy bè trầm:



GHI HỢP ÂM VÀ ĐỆM DÀN

1) Thường thì người đệm đàn guitar nên “soạn trước” cho bản nhạc hay ca khúc, còn không thì đệm ứng tác theo “tai nghe”.

2) Để tiến dần lên trình độ cao hơn thì một cây guitar đệm có khả năng thay thế một ban nhạc nhỏ thu lại. Người đệm nên học tập kinh nghiệm, nghe ban nhạc đánh, nghe băng từ hay đĩa, chọn các bản nhạc mà ta thích, và có thể nhảy lại do ban nhạc đã có nhiều kinh nghiệm đệm đàn (tuy nhiên ở vài trường hợp ta vẫn có thể sửa chữa nếu nghe hay hơn).

3) Trong ban nhạc thì chức năng được chia đều cho các nhạc cụ như: Guitar solo (vào đề, đánh làn điệu, sự thêm thắt), guitar đệm (nhịp điệu, hợp âm), guitar basse (đánh bè trầm), bộ trống (giữ nhịp, đánh nhịp điệu), và thỉnh thoảng có kèn trompette, saxo ... để thổi giai điệu, hay đàn organ với nhiều chức năng ...

4) Ở bản nhạc thì trước tiên là tìm ton chánh, rồi đến giai kết ở các câu nhạc, ghi các HA của bậc I-IV-V và các bậc phụ như VI-II-III-VII. Sau đó tìm chỗ đứng cho các HA nghịch ... và các vấn đề khác như chọn nhịp điệu, vào đề, láy đuôi, bè trầm ... Các công đoạn phải hoàn hợp lý với làn điệu ...

5) Nếu tìm ton chánh theo “tai-nghe” thì tìm HA chủ (hay nốt chủ âm). Ở một vài trường hợp đầu bản nhạc (hoặc cuối câu) thì người đệm biết được ngay HA chủ với thể trưởng hay thể thứ. Ta có thể dựa vào hợp âm C và Am làm chuẩn, và từ đó cứ việc lên hay xuống để chọn đúng ton. Người đệm phải tìm thật lẹ ton chánh, và để tập rành việc này thì ta nên đệm một bản nhạc ở nhiều ton khác nhau.

6) Về nhịp điệu thì thường:

. Nhạc tình cảm có nhịp chậm như điệu Slow, Blues ... và hay ở thể thứ.

. Nhạc vui tươi và nhịp nhàng có nhịp điệu trung bình như Valse, Rumba, Tango ...

. Nhạc hành khúc có nhịp nhanh như Marche, Fox ... và hay ở thể trưởng (nhịp chẵn).

. Nhạc sôi động có nhịp điệu giựt gân và mạnh như Pop, Rock, Twist, Disco ...

Tuy nhiên ở vài trường hợp ngoại lệ, bản nhạc ở thể trưởng có thể là buồn khi hành điệu chậm, và ngược lại thể thứ thành vui nếu có hành điệu nhanh ...

7) Lúc đệm đàn mà câu nhạc có nhịp ngoại hoặc có chỗ ngưng nghỉ thì vẫn giữ nhịp cho đúng. Tránh đệm một HA cùng tên quá dài, mà nên thay đổi hiệu lực của nó như dùng đảo trạng hay liên kết với HA khác. Trong đệm nhạc thì đệm HA thuận hay HA nghịch nhiều quá đều không tốt (thuận nhiều sẽ nhàm tẻ, còn nghịch nhiều thì làm mất đi tính thống nhất), cho nên phải sử dụng HA cho hợp lý và đúng lúc, nếu không đúng chỗ hoặc sai HA thì sẽ làm sai cách đệm, làm mất ý nghĩa... Vì vậy muốn ghi đúng HAT và HAN thì ta phải thông hiểu *chức năng của chúng* (xem phần HA thuận và nghịch).

8) Từ HA thường thì có thể đổi chúng thành HAN như:



9) Khi ghi HA cho nốt lạ (thường có dấu hóa) thì xem có chuyển sang ton khác hay không. TD sau: Cm là HA tạm mà không có chuyển ton và không ảnh hưởng ton chánh:



10) Khi nét nhạc được lập lại thì nên thay đổi HA như:

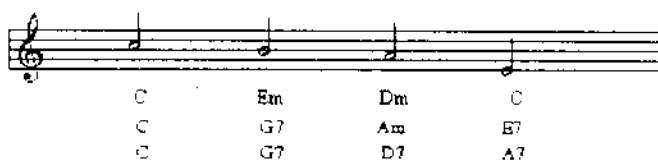


Bài "Đồng vọng xanh" J. Strauss

- Hay câu nhạc được thay HA ở lần sau để có ự mới lạ:



11) Như vậy một câu nhạc có thể để ton gần hay ton xa và tùy vào làn điệu, bài nhạc loại nào (việc chọn HA sẽ theo kinh nghiệm, tai nghe và giải kết):

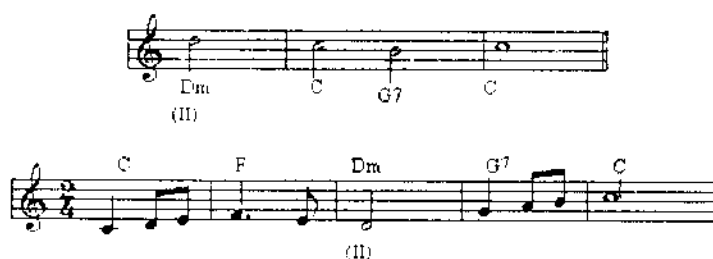


- Một nốt nhạc có thể mang rất nhiều HA khác nhau. TD như nốt La: nó có thể là nốt cơ bản của HAT và HAN (A, A7, A9, A11...) hay cơ bản của thể thứ (Am, Am6, Am7 ...), là q3 của bậc VI (F, F7, F9, F11, F13...), là q3 của F#m, F#m6, F#m7 ..., là q5 của bậc IV (D, D7, D9 ...), là q6 của (C6, Cm6 ...), là q7 của (B7, Bm7 ...) hay là q9 của G9

- Các bài nhạc hay câu nhạc có hành điệu chậm đều có thể đếm nhiều HA hơn các làn điệu nhanh. TD như nốt tròn ở nhịp chẵn C vào cuối câu với mỗi HA cho mỗi nhịp.

13) Thường bè trầm có âm chủ ở đầu bài và cuối bài, ở giữa bài (hoặc mở đầu) thì là âm át để có tính căng của làn điệu. Một số bài nhạc để chỉ có đếm vài HA bậc I, IV và V là đủ cho bài đó. Rồi từ từ để phong phú thêm thì ở làn điệu có việc chêm vào các bậc khác.

TD việc chêm bậc II như:



14) Các bậc tốt đếm HA “toàn phần”, các bậc trung lập nhận HA toàn phần hay đảo trạng I, còn bậc xấu thì nhận đảo trạng I. Bậc tốt là ba bậc chánh I-IV-V (hạng nhứt), bậc phụ là VI-II (hạng nhì) và III-VII (hạng ba).

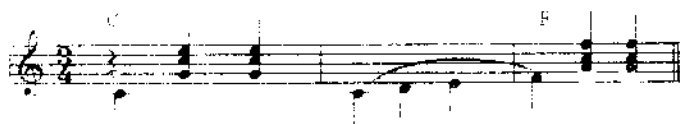
- Nhiều bài nhạc có nhịp điệu rõ ràng thì khi đếm hay soạn lại cho guitar cổ điển độc tấu thì cần liên kết “bè trầm và nhịp điệu” bài nhạc vì chúng thường đi đôi với nhau cùng hợp âm (như Poléro, Valse, Tango ...)

TD: Sự liên kết bè trầm và HA với nhịp điệu khi đếm đàn:



15) Khi đếm mà chạy theo âm giai di chuyển hay đồng chuyển (ở bè trầm hay bè cao) thì nốt xuất phát và kết thúc phải ở nốt tốt và hợp lệ.

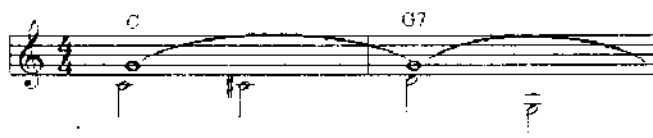
TD từ C sang F chạy bè trầm như:



- Trong đệm HA thì có sự chuyển đổi từ HA này sang HA khác, cho nên thỉnh thoảng ta chạy câu nhạc ở bè trầm vì nó có tính giai điệu:



hay như: Từ bậc I sang V tuy thẳng tốt nhưng người đệm có thể chêm nốt vào như:



- Từ bậc I sang II nghe quá mau thì không hay ta nên chêm vào một hợp âm nối như:



16) Câu nhạc sau đây tuy có nốt nằm ở HA bậc V(do#) và IV(si) nhưng ta nên thay bằng HA bậc III-II nghe tốt hơn (vì hai HA V-IV khó dùng nối nhau trong đệm đàn):



17) Khi làn điệu có nhiều nốt với “thời gian ngắn” thì ta đơn giản hóa việc đệm bằng chỉ một HA hay một nốt dài:



- Hoặc là xem như có bè trầm khác với làn điệu và như vậy việc đệm trở thành đơn giản hơn:



- Hoặc ở làn điệu đơn giản nhưng chạy bè trầm khác để đổi hợp âm:



- Với các bài nhạc đơn giản thì các HA cũng đơn giản và lối hòa âm cũng đơn giản. Còn các bài nhạc phức tạp thì hòa âm có thể đơn giản hay phức tạp. Nhiều câu chỉ có một HA kéo dài nhiều trường canh, và như vậy không đòi hỏi phải đệm nhiều HA khác nhau để làn điệu được nhẹ nhàng.

Thường thì cây guitar đệm trong ban nhạc có chức năng dễ dàng như chỉ gảy ở nhịp yếu ..., còn các chức năng khác thuộc về các nhạc cụ khác (guitar bass, guitar solo, bộ trống, kèn, organ...)

TD về guitar đệm ở nhịp yếu:



18) Ta khảy nhiều nốt cho HA nếu làn điệu cần sự đầy đủ hay tạo ấn tượng mạnh cho nó (thường từ 4 nốt trở lên):



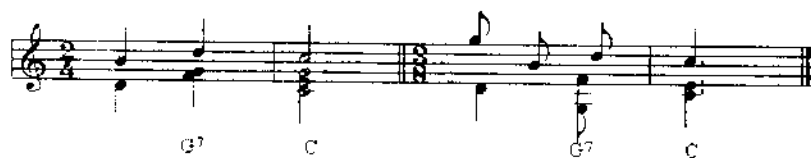
- Có lúc HA được bớt nốt để phù hợp với làn điệu như:



(Sérénade - Schubert)

19) Nhiều bài nhạc có ghi sẵn HAN nhưng có lúc ta không thấy nốt nghịch ở trên làn điệu là do nó nằm ở bè trung hoặc bè trầm. HAN chưa quảng nghịch phải giải quyết đúng vị trí nếu không sẽ sai âm hưởng (nhất là trên guitar thì ngón bấm không đơn giản như piano).

TD: Nốt nghịch nằm ở bè dưới và bè trung:



20) Khi giai điệu có bước luân-chuyển tuần tự ở độ cao khác gọi là "mô tiến" thì các HAT hay HAN đều có bước như nhau ...



- Đôi khi có bài nhạc bắt đánh hết tuần tự vị trí của HA từ thấp lên cao một lượt, thì ở trong ban nhạc người ta chia ra cho 2 cây guitar đánh (các HAN từ 4 nốt trở lên).

TD: như C13 thì một cây đánh C7 và cây kia đánh Dm ... Như vậy để đơn giản hóa các HAN (bắt đầu từ HA9) thì có thể chia chúng ra làm hai như: C9 là C và Gm, C11 là C và Bb ..vv... Còn nếu một cây guitar thì bớt nốt và nốt bớt là q5 hay nốt cơ bản ... Trong một số trường hợp có thể phân tách các nốt phụ hay lạ nơi làn điệu là không nằm trong HA chánh và như vậy việc đệm khỏi phải thay HA mới .

21) Khi chạy bè trầm cho giai điệu thì nên thực hiện thế nghịch hành hay đứng yên mà tránh thế song hành vì dễ sai luật hòa âm (nếu áp dụng thì phải cẩn thận):



22) Còn việc làm thích ứng cho làn điệu bằng hòa thanh song hành là hoàn toàn khác biệt (q4, q5, q8 song hành). Chúng thường viết cho nhạc cụ như trong guitar độc tấu hay hòa thanh ở nhạc phổ thông VN (q3, q6, q4, q5, q8, q10 ...)

TD về q4 bài “Đường chúng ta đi” (Huy Du)



23) Thế tiến thẳng về q5 hay q8 của HA được chấp nhận khi về theo vận hành liền mà không nhảy cao như:



Kết luận:

Tóm lại cho thấy sự đệm đàn rất là đa dạng nghĩa là có thể đệm đơn giản hay phong phú và tùy vào bản nhạc loại gì. Có khi đoạn nhạc không cần đệm HA, có lúc chạy một loạt HAN nối tiếp, đệm HA có tính xuân-ai, đệm phức điệu hay tạo ép phê cho âm thanh... Tất cả tùy thuộc vào kinh nghiệm người đệm và nó tựa như phần hòa âm cho bản nhạc.

VIỆC PHỤ SOẠN TRÊN GUITAR

Do tính cách hòa âm của guitar mà nó mang được nhiều nhiệm vụ khác nhau trong âm nhạc. Bất cứ giai điệu nào viết

cho giọng hát hay nhạc cụ đều có thể soạn lại cho guitar cổ điển: độc tấu hoặc phần đệm.

1) Bản nhạc cho piano: Với bản nhạc cho piano thì guitar có thể soạn toàn phần cho độc tấu như Asturias (Albéniz), Tristesse (Chopin) v.v... và giữ lại hòa âm nguyên bản tối đa của hai khóa.

Nếu chỉ soạn phần đệm (tức khóa Fa tay trái) thì cây guitar dễ hợp âm nguyên bản, thêm hoặc bớt nốt hợp âm, hay dùng đảo trạng... do HA trên piano khó thực hiện ở guitar.

2) Tam-tấu-khúc soạn lại cho guitar thành một phần duy nhất cho đàn:



3) Các ca khúc hay dân ca VN khi soạn lại cho guitar cổ điển thì thường được lên q8 (nhưng có đoạn vẫn giữ nguyên) để phân biệt rõ ràng hai bè thấp-cao:

TD: Trong bài "Trống cơm" (dân ca quan họ Bắc Ninh) - Tạ Tấn soạn-



4) TD về cách viết 3 bè trên guitar (tựa như hòa tấu của violon, violoncelle và basse)



5) *TD* của guitar cho một "tứ-tấu-khúc" mà guitar thay thế cho ba nhạc cụ: (vũ cầm 2, trung vũ cầm, đại hồ cầm) để đệm cho vũ cầm 1 (hoặc một dàn măng-dô) như sau:



6) *TD* của một tứ-tấu-khúc soạn thành hợp âm đàn rồi cho guitar:

Vũ cầm 1
 Vũ cầm 2
 Trung vũ cầm
 Đại hồ cầm
 Guitar

A musical score for guitar, showing the accompaniment for a four-part piece. The score is divided into five staves, each labeled with an instrument: Vũ cầm 1, Vũ cầm 2, Trung vũ cầm, Đại hồ cầm, and Guitar. The notation shows the specific chords and rhythms for each instrument, with the guitar part at the bottom.

THANG NGŨ CUNG VÀ ĐÀN GUITAR TRONG ÂM NHẠC

- 1) Thang ngũ cung
- 2) Khả năng của guitar trong âm nhạc
- 3) Nguồn gốc nhạc thính phòng guitar
- 4) Nhạc Flamenco
- 5) Nguồn gốc phát triển của âm nhạc
- 6) Tiến trình nhạc mới và hiện đại
- 7) Những âm thanh mới trên đàn guitar
- 8) Hình dạng cho âm nhạc và âm thanh đàn guitar
- 9) Việc học tập đàn guitar cổ điển
- 10) Ảnh hưởng diễn xuất trên guitar

THANG NGŨ CUNG

II' THANG NGŨ CUNG:

Các ca khúc tân nhạc tuy mang bút pháp nước ngoài (âm thể, thể loại ...) hoặc mượn nhịp điệu nhưng giai điệu vẫn có hay pha trộn tính ngũ cung dân tộc. Còn các bài nhạc dân ca các miền thì có sẵn. Do vậy dễ thích hợp với các bài nhạc trên thì lúc đạo khúc, thêm thắt, phối thanh hay hợp âm phải mang thêm tính ngũ cung.

TD về thang ngũ cung như: C-D-F-G-A (điệu Bắc coi như điệu trưởng tương ứng với Chủy), C-D-E-G-A (điệu Cung) ... hoặc các điệu thức Nam...

1) Phần đạo khúc có mẫu sẵn hay người đệm tự sáng tạo các lời diễn:



(Ta Tấn soạn trong "Phương pháp học Ghita")



2) Và ngoài các hợp âm thông lệ còn dùng các HA như HA6, HA7m, HA9, HA9/6 ... do mang tính xuân-ai. Chúng thường là những HAN nhân tạo dùng để rải từng nốt hay đánh nguyên:





"Chạy xuống"



Bài "Ước mơ ước" với Dm7 ở
làn điệu của Hoàng Bưu



Bài "Con sao sáng" theo thang 5 âm (điệu oán)
(sol, sib, do, re, mi)

IV VAI ĐẶC ĐIỂM VỚI LÀN ĐIỀU:

Các dân tộc trên thế giới đều có những đặc điểm riêng biệt trong các làn điệu dân ca và làn điệu dân tộc VN cũng vậy (thang ngũ cung, thang Hy Lạp, thang Ấn độ, nhạc Flamenco vv...). Dân ca thường mang màu sắc dân tộc đậm nét nhất, còn các ca khúc tân nhạc nếu thành công lâu dài thì cũng có ít nhiều phong cách dân tộc. Trong dân ca VN còn có sự kết hợp các dạng điệu thức làm phong phú thêm sắc thái âm nhạc như kết hợp giữa dạng này với dạng khác... Do thang ngũ cung không có cảm-âm (note sensible) nên bài bản khi tiến về âm kết thường nhẹ nhàng và thoải mái hơn cái kịch tính của âm giai phương tây. Làn điệu dân gian thường thấy có quãng rộng như q4, q5, q6, q7, q8, q10... và nhiều nốt lẩy hay hoa mỹ...

Một số khởi đầu bản nhạc thường thấy có q4 với các bài như Lý quạ kêu, Tiếng gọi thanh niên, Ngọc lan ... Theo NS VÂN ĐÔNG (trong "Nghệ thuật ... ca khúc") giả sử nếu lấy nốt La làm chuẩn cho thanh ngang (trung tâm trục) thì các chữ có

dấu sắc hay nằm ở trên, dấu huyền-nặng hay nằm ở dưới, còn dấu ngã-hơi linh động theo miền hay cách phổ nhạc-lời (và thường co từ hai nốt trở lên).

1) Các TD về *nốt luyến*:

a) Dấu ngã ...

b) Dấu hỏi ...



c) Dấu ngang ...

d) Dấu nặng ...



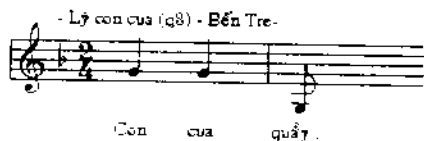
e) Dấu sắc ...

f) Dấu huyền ...



Vấn đề nốt luyến và các nốt đ/v “trục trung tâm” không phải là hoàn toàn cố định mà cũng không phải là buông thả vô căn cứ.

2) TD về các *quãng rộng* trong làn điệu:





Giai điệu VN cho thấy ít khô khan và cứng cỏi như nhạc Âu Mỹ, mà cả khi nói chuyện bình thường thì người ngoại quốc nghe như có nhạc điệu trong đó. Các bài nhạc dân gian cũng thường in đậm rất sâu vào tiềm thức chúng ta từ khi còn bé bỏng (câu hò, điệu ru, điệu lý vv...) nên ít khi nào quên được dấu tuổi đã già cỗi. Không những thế nhiều bài thơ ngâm cũng phổ thành nhạc được vì trong thơ có cả chất nhạc (người ngâm thường có ton riêng như ton re, la, si... và được phụ họa với sáo, đàn tranh vv...). Điệu thức có thể còn có dạng 1/2 âm như: C-E-F-G-B, C-Db-F-G-Ab, C-D-Eb-G-Ab.

III/ ÂM NHẠC CỔ TRUYỀN VÀ ĐÀN GUITAR LỖM:

a) Cơ bản của ANCT vẫn là thang ngũ cung với điệu thức Bắc coi như điệu gốc, và nhờ có giao thoa với nhạc Chăm, Khmer, Ấn độ ... nên có thêm các mẫu điệu thức riêng biệt. Điệu Bắc: C-D-F-G-A-C có hành điệu từ trung bình đến mau với sắc thái vui tươi, sáng sủa ...

. Điệu Xuân: C-D-F-G-Bb có hành điệu vừa phải với sắc thái đầm ấm, ôn hòa ...

. Điệu Nam: C-Eb-F-G-Bb có hành điệu chậm với sắc thái buồn nhẹ, man mác ...(nhưng không nặng như Oán).

. Điệu Oán: C-Eb-F-G-A có hành điệu chậm với sắc thái than thở, lam ly, ai oán ... (nhưng có lạc quan, hy vọng. Nó gần với điệu Ai nhưng đối lập với Xuân).

Các bài bản Bắc như Lưu Thủy trường ... bài bản Nam như Nam xuân, Nam ai ... và điệu Oán như Tứ đại oán ... Các điệu Bắc-Xuân-Nam không thể xem là điệu Chủy-Thương-Vũ của nhạc truyền thống Trung-Hoa mà chỉ là sự trùng hợp. Có khi cùng một bài nhạc nhưng diễn tả và xử lý hơi khác nhau ở ba miền.

ANCT (hay âm nhạc cái lương) dựa vào làn điệu chiều ngang (nên nốt hấp dẫn cũng vậy), mà không dựa thêm vào chiều dọc như nhạc cổ điển phương Tây và không có hòa-âm hay hợp âm, không âm thể, không thể loại, không âm giai mà thang âm, không chuyển thể mà chuyển hệ, không chú âm mà các bậc đều bình đẳng ... Tiết tấu thường là nhịp chẵn như 2/4, 4/4, 2/8 ... và hay có nhịp ngoại (syncope), dùng phức điệu thể hiện cái hay trong hòa tấu, đa nhịp ... Các nhịp phụ thì tùy hứng, lúc hòa tấu nhịp chính hay đứt câu phải ăn khớp nhau.

b) Khoảng đầu thế kỷ 20 thì đàn guitar Tâybannha đã xuất hiện trong nhạc cổ truyền VN nhưng nó được khoét sâu ở các ô đàn và được chỉnh lại hòa âm. Đàn được gọi là “guitar phím lõm” hay “guitar VN” tạo nên dễ dàng các nốt nhạc “nhấn-nhả” (mạnh-vừa-nhẹ) cho phù hợp với giao duyên vọng cổ (nếu không làm thì không hay và đúng). Đàn được xem là một nhạc cụ dân tộc.

Nốt nhạc nhấn-nhả tạo nên các âm co-giãn khác nhau (1/4, 1/3, 2/3 âm ...). Một nốt nhạc như vậy tạo rất nhiều chữ và phong phú. Nhạc phương Tây không có sử dụng loại nốt như vậy vì nốt nhạc cố định ở 25 savarts, còn nhạc Pop-Rock có áp dụng “nốt-đẩy”, “nốt-nhấn” để tìm hiệu ứng nơi âm thanh và khác với ta là để diễn tả sự uyển chuyển của giọng Việt.

Sự sáng tạo nên “cây guitar VN” là do các nghệ nhân tài tử. Nó chiếm lĩnh được một vị trí quan trọng trong ANCL và còn có bề thông dụng hơn những đàn khác.

Lúc đầu đàn mang 4 dây (từ dây đàn kìm) và sau đó mang dây Rạch giá (Xê-hò-xê-líu). Sau cùng nó mang “dây lai” vì được tính tổng hợp cho đào-kép. Dây lai với 5 dây và giữa hai dây là q4 và q5: Hò-xàng-hò-xê-líu (do-fa-do-sol-do). Người đàn lên dây theo nốt Hò (do) từ cây sáo hay theo giọng.

Trước đây Ký âm của ANCT có thể viết theo truyền thống (hò,xự,xang vv...) hay phiên dịch ra ký âm phương Tây, nhưng xem ra cả hai cách này đều khó tự học (không như ký âm nhạc cổ điển phương Tây) do có các nốt nhấn, mổ, rung, vuốt ... mạnh-nhẹ đúng chỗ. Hai ký âm đều mập mờ như nhau.

TD :

xáng (-) ô liu ô liu

hay: Fa (-) re do re do

Xê (-) cọng liu ô liu

Sol (-) la do re do

Hiện đã có ký âm chuẩn xác xuất hiện của các nhạc sĩ tài tử để việc đọc trở nên dễ dàng hơn.

KHẢ NĂNG GUITAR TRONG ÂM NHẠC

Âm vực guitar được ba q8 và một q5 (MỈ 1 đến Si 4) thực sự đầy đủ để cho các nhà sáng tác và soạn nhạc viết được mọi giai điệu, hoa điệu, hay phức điệu ..., từ những hợp âm đơn giản đến phức tạp và đảo quãng (hai âm đến 6 âm chồng chéo). Âm vực có thể kéo dài đến bốn q8 nếu kể thêm các bồi-thanh và xuống dây trầm tiếp.

Về giai điệu thì có thể viết từ 1 đến 6 giọng nhưng đàn guitar chỉ hiệu quả đến 4 giọng vì dễ diễn tấu. Hoàn hảo nhất là từ 1 đến 3 giọng và như vậy nó có biểu tượng phân phối tựa như hòa tấu của vĩ cầm, trung vĩ cầm và đại hồ cầm:

- . Dây 1 và 2 tượng trưng cho giọng kim (soprano)
- . Dây 3 và 4 tượng trưng cho giọng trung (ténor hay alto)
- .. Dây 5 và 6 tượng trưng cho giọng trầm (basse)

Đối với người nhạc thủ thì có thể thu ngắn ở 5 ô đàn đầu tiên (từ nốt mi đến nốt lá: hai q8 và một q3T) là đã thực hiện được mọi loại nhạc khác nhau hay của tất cả nhạc dân tộc từ cổ đại, cổ điển, nhạc Rock hay nhạc hiện đại vv...

Tóm lại đàn guitar cho ta các cách viết từ:

- Cung thể di chuyển đến đồng chuyển (diatonique-chromatique)
- Tất cả các loại nhạc đơn âm (monodie), nốt hòa-thanh hay phức điệu (polyphonie).
- Nhạc hòa âm thể tính (harmonie tonale) hay mở rộng (élargie)

- Nhạc đa-thê-loại (polymodale) hay nhạc đa-âm-thê (polytonale)

- Mọi cách đệm nhạc từ cổ điển đến nhạc trẻ (accompagnement rythmique)

- Nhạc vô âm thể (atonale), nhạc gõ (percussion) đến nhạc hiện đại (musique contemporaine)

Sau đây là những thí dụ của các nhạc sĩ không phải guitar nhưng có sáng tác, ngưỡng mộ hay áp dụng:

- Monteverdi trong nhạc kịch Orfeo (1607)

- Lully học đàn guitar trước tiên để theo âm nhạc

- A.Diabelli là nhạc sĩ dương cầm và đồng thời giáo sư guitar tại Vienne

- Fr Schubert rất thích guitar và sử dụng nó đệm một số bản nhạc của mình

- Berlioz gọi guitar là “một ban nhạc giao hưởng nhỏ” và có nói về đàn trong quyển sách của ông (Traité d' instrumentation)

- Debussy tuyên bố với nhạc sĩ guitar Llobet: “Một loại đàn Clavecin linh động”

- M.Falla dùng guitar trong ‘La vida breve’, viết tựa sách về guitar cho E.Pujol, bản nhạc cho guitar như “Omaggio per chitarra”...

- G.Mahler trong giao hưởng số 7 cung Em (Nachtmusik)

- A. Schoenberg (Sérénade de chambre op.24)

- P.Boulez (Le marteau sans maître)

- I. Stravinsky tuyên bố: “Đàn guitar không vang lớn lắm nhưng lại đi rất xa ...!”

-Stockhausen, Bartók, H.W.Henze, Webern, A.Jolivet, J.Ibert, M.Constant, P.Drogoz, Bacarisse, J.Barraqué, Bussotti, Bondon, F.Miroglio, H.Hang, C.Scott vv...

NGUỒN GỐC NHẠC THÍNH PHÒNG GUITAR

Khi nói đến nhạc thính phòng (*musique de chambre*) thì người ta nghĩ ngay đến các song, tam, tứ hay ngũ tấu khúc của đàn violon, trung vĩ cầm, đại hồ cầm, dương cầm, sáo hay clavecin vv... chớ ít ai cho rằng cũng có đàn guitar. Nhạc thính phòng có guitar bắt đầu từ giữa thế kỷ 18, còn riêng nhạc thính phòng có từ cuối thế kỷ 17 (Bach, Haendel, Vivaldi...)

Số lượng tác phẩm quá ít, lượng thính giả dự thính không nhiều và âm lượng của guitar không lớn lắm cho nên NTPG thời đó rất lu mờ so với các nhạc cụ khác.

Vào thời gian giữa thế kỷ 18 thì các tác phẩm viết cho G. vẫn còn theo lối viết cũ (*tablature ancienne*). Trong khi đó thì các nhạc cụ khác bắt đầu có cách viết nốt nhạc với ký âm mới. Đây cũng là một nguyên do quan trọng làm cho G. không phát triển kịp thời theo các nhạc cụ khác như Clavecin, Pianoforte...

Đến gần cuối thế kỷ 18 thì hình dạng đàn G. được biến cải và mang 6 dây đơn nên từ đó nó tiến triển rất mau lẹ về kỹ thuật do việc áp dụng lối ký âm mới. Vì nhạc cụ đàn phím đặt tiền, kênh càng cho nên một số nhà sáng tác nghĩ ngay việc mang G. thay thế cho hòa tấu hay đàn phần phụ ở nhạc thính phòng (như đàn phụ họa cho violon, sáo hoặc có lúc thay thế hẳn phần chánh của đàn clavecin...).

Các TD trên như bài "Sonate cho sáo và guitar op.1" của J.B.Loeillet (1650-1730), bài "Tứ tấu khúc với guitar" (vĩ cầm, alto, trung vĩ cầm, guitar) op.2 số 2 của J. Haydn (1732-1809) vv... Một số tác phẩm có phụ chú là : Clavecin hay Guitar. Các tác phẩm đầu tiên về nhạc TPG không suất sắc, vì guitar là phần phụ hay tạm thời thay thế nhạc cụ khác. Về thẩm mỹ nghệ thuật thì G. dịu dàng, nhẹ nhàng hơn nếu gặp phải đàn Pianoforte, còn âm sắc thì đa dạng hơn Clavecin...

Một thời gian sau đó thì đàn G. được quan trọng hóa hẳn lên nhờ tài ba của nhạc sĩ Luigi Boccherini (1743-1805) khi chọn G. chơi phần chính còn các nhạc cụ khác thì là phần phụ. Là người Ý nhưng B. sống nhiều tại Tây ban nha cho nên hiểu rõ

khả năng dồi dào của G. Các tác phẩm của B. về NTPG rất vững chắc, minh bạch, phong phú làm nên nền tảng vững chắc cho G. Ông là người đầu tiên viết về ngũ tấu khúc (quintettes) và các loại NTP khác có G.. Đặc điểm của nhạc thính phòng là đề cao tài năng cá tính của nhạc cụ mà không như dàn nhạc giao hưởng với quá nhiều nhạc cụ dưới sự chỉ huy nhạc trưởng. Nhạc thính phòng gắn bó giữa diễn viên và thính giả hơn, nó còn thể hiện được tính sáng tạo cá thể. Như vậy hai người thành công đầu tiên về NTPG là J.Haydn và nhất là Boccherini (Vivaldi thì có viết nhạc thính phòng cho dàn mandoline).

Sang thế kỷ 19 thì NTPG bộc phát mạnh mẽ nhất là khoảng từ năm 1800 đến 1830 với F.Sor, Carulli, Pagannini... Các nhà sáng tác khác cũng có dọ dẫm NTPG như Weber (tam tấu khúc op. 63 với sáo, trung vĩ cầm, guitar) hay Divertimento assai facile cho pianoforte và guitar.... Schubert có tứ tấu khúc, hoặc Mochesles... Đầu thế kỷ 19 đàn G. còn được chú ý và ngưỡng mộ tại Vienne và là trung tâm âm nhạc bậc nhất vào thời đó. Phần đông các nhạc sĩ rút tĩa các nhạc cụ khác để thay G. vào, việc làm này tuy không hoàn hảo nhưng cũng có lợi cho G. Ảnh hưởng của thiên tài Mozart (Áo) lan đến cả giới Guitarist mà ta được biết qua tác phẩm nổi tiếng của F.Sor soạn lại cho đàn guitar "Variaciones Sobre un tema de la Flauta Magica de Mozart".

NHẠC FLAMENCO

Vào khoảng thế kỷ 11, dân du mục cổ Tzigane (hay Gitan) vốn có nguồn gốc ở miền Bắc Ấn Độ thực hiện một cuộc di chuyển lớn và dai dẳng. Họ chia ra làm hai hướng chính : hướng thứ nhất băng ngang qua Ai cập và Bắc Phi đến miền Nam Tây ban nha, còn hướng thứ hai đi theo vòng cung lên Châu Âu.

Hướng nhất dừng chân tại vùng Andalousie và chính hướng này tạo nên nhạc Flamenco. Thời gian trong khoảng thế kỷ 13 thì vùng nam Andalousie còn có sự xâm chiếm của người Maures (Bắc Phi) theo đạo Hồi giáo. Họ mang theo ảnh hưởng nghệ

thuật âm nhạc Ả rập cùng đàn Guitarra Morisca có lưng hình bầu

Theo thời gian thì các sắc thái âm nhạc trên giao thoa lẫn nhau và sau cùng đã hình thành được một nghệ thuật âm nhạc thật sinh động cho đất nước Tây ban nha : nhạc Flamenco. Như vậy ta thấy là nhạc này là một sự tổng hợp kỳ diệu và hài hòa của nhiều nguồn nhạc khác nhau : nhạc Ả-Rập trực tiếp, nhạc dân gian vùng Andalousie và Tây ban nha, âm nhạc Ấn Độ ở một số vũ điệu-nhịp điệu-hòa thanh. hay còn có điệu thức nhạc Grégorien...

Vùng Andalousie là cái nôi đ/v sự phát triển của nhạc F. và nó luôn được biểu hiện nảy lửa, mạnh mẽ và hay nhất bởi người Gitan.Nhạc F. nghe thật giản dị, vui nhộn, mạnh mẽ, liêng thoáng... nhưng vẫn luôn có chiều sâu tâm hồn. Cây đàn guitar là nhạc cụ hoàn thiện nhất để diễn tả nhạc F. và đàn đã chinh phục khắp đất nước Tây ban nha.

Nhạc F. bắt đầu phát triển mạnh nhất khi hình dạng guitar hoàn chỉnh với 6 dây đơn vào năm 1854 bởi nhà đóng đàn lừng danh A.Torres.

Ở thế kỷ 15 thì xem như âm nhạc đã có những điệu cơ bản tuy còn trong bóng tối như Fandango, Tarantos, Serranas, Sévillanas... Phải đợi đến thế kỷ 19 thì nhạc F. mới định hình, nghĩa là trải qua đoạn đường dài đến 600 năm. Thế kỷ 18 thì đàn guitar có thêm dây số 6 và hoàn chỉnh ở thế kỷ 19.

Vũ điệu múa F. hoàn thiện vào đầu thế kỷ 20. Nhạc Guitar Flamenco xưa kia chỉ truyền khẩu và ngón từ đời này sang đời khác. Âm điệu rất sôi động, vui tươi, căng thẳng, và gần như không bao giờ ngừng nghỉ. Nhạc F. gồm ba sự việc không thể thiếu được : đàn guitar, vũ điệu và lời hát. Nhạc F. rất phù hợp với tác động của guitar, sức căng dây đàn trong những Rasg., Tambora, Trémolo, Toque... rất ư độc đáo mà không có nhạc cụ nào diễn tả được và hay bằng. Người nhảy thường dậm chân dưới đất, đôi tay hướng lên cao và vỗ nhau, xen kẽ thêm tiếng "olé", đôi vũ công mặt nhìn nhau vv... Nhạc thủ guitar F. còn hay đánh ở tư thế đứng rất sôi động cùng với ban nhạc và các bộ gõ đơn giản castagnette.

Năm 1936 nhạc sĩ Ramon Montoya cho ra đĩa nhạc đầu tiên về F. Nhiều nhạc sĩ F. tiếng tăm khác như Niño Ricardo, Sabicas, Paco Luc... Luis Maravilla, Manitas de Plata, Paco de Lucia... Âm nhạc F. còn ảnh hưởng đến nhiều nhà sáng tác nổi tiếng như Manuel de Falla, Albéniz, J. Turina, F. Pedrell, M. Ohana... (trong đó có ca nhà thơ danh tiếng García Lorca). Ở Nga có M. Glinka. R. Korsakov, M.A. Balakirev... Ở Pháp có G. Bizet (Carmen). M. Ravel (Boléro, Rapsodie Espagnole)... Ở Braxin có Villa Lobos (Etude 10, Prélude 2)....

- Sau đây là điệu thức Tzigane :

Re Mi Fa Sol[#] La Sib Do[#] Re

và Re Mi^b Fa[#] Sol La Sib Do Re

Re Mi Fa Sol[#] La[#] Si Do Re

- Điệu thức Andalou (thế kỷ 16) :



Một số ghi nhận về nhịp điệu Flamenco :

- Nhịp 3/4 như : Soleares (điệu nhảy thợ gặt), Fandango, Fandangillo, Seguiriya, Granadinas, Alegrias, Tarantos, Malagueña (bài hát nhảy ở vùng Malaga), Sévillanas (điệu nhảy dân tộc vùng Séville), Bulerias (3/4 và 3/8 : điệu nhảy nhanh), Jota...

- Nhịp 2/4 có Zapateado (điệu nhảy nam), Tientos (2/2), Farruca (4/4 : điệu nhảy nữ), Petenera (6/8), Tanguillo (2/4 hay 6/8)...

NGUỒN GỐC PHÁT TRIỂN CỦA ÂM NHẠC

II/ NỀN MÓNG CỦA ÂM NHẠC :

Hiện nay và ở tương lai thì người ta vẫn hoàn toàn không có được một chứng minh nào cho biết những biểu hiện đầu tiên về âm nhạc của người nguyên thủy. Ta cũng không biết là “lời nói” hay “nhịp điệu” đơn sơ và rất ngắn đã thoát ra trước từ miệng người nguyên thủy đầu tiên trên trái đất.

Về nhịp điệu thì tự chính nó đã hiện diện từ khi vũ trụ được cấu tạo ở thời gian $-\infty$ và hiện hữu mãi ở $+\infty$... Đó là nhịp chuyển động các vì tinh tú, của sao băng, của viên thạch, của núi lửa... hay của biển cả, trời mưa, gió đùa qua cành lá, suối chảy... Những nhịp điệu trên là của tạo hóa, thiên nhiên... và khi có loài vật xuất hiện thì chúng ta có thêm âm điệu và giai điệu rất phong phú : tiếng kêu loài côn trùng, tiếng vượn hú, tiếng cò-voi-cá, tiếng chim hót vv...

Tiếp đến là khi con người sơ khai xuất hiện thì với một bộ óc và trí khôn đã bắt chước lặp lại nhịp điệu của tạo hóa, hay là chính họ tự phát ra trước tiên một giai điệu đơn sơ?... Chúng ta hoàn toàn không khẳng định được và câu hỏi vẫn còn đó :

- Khám phá ra âm thanh là lúc con người nghe được từ những sự việc bình thường như lúc đạp chân dưới đất, đập chụp lại đôi tay hay giữa hai hòn đá, ném hòn đá xuống ao nước, dây cung sẵn bắn lúc bung ra vv...

- Hoặc là con người khi phát thanh được một tiếng hú thứ nhất thì sau đó phát hiện thêm một tiếng hú hai khác cao độ theo phản ứng tự nhiên, rồi lúc tập hợp lại đã trở thành một quãng giai điệu dùng cho lúc gọi nhau hay cho nhau một dấu hiệu liên lạc, tiếng la hét trong săn bắn, gọi con vật đến, tiếng phục bái thần linh...

Các âm điệu thật ngắn trên thường xuyên được lặp lại có kèm theo điệu bộ... rồi từ từ tiến dần đến việc bắt chước lại được âm thanh hay một ít âm-điệu của thiên nhiên. Từ đó con người nguyên thủy xem như có được một ý thức ngấm về thính giác cho đến lúc tạo được một vài âm điệu có hiệu quả.

Thời kỳ sơ khai này thì loài người thường cho âm thanh có một sức mạnh thần bí, siêu nhiên và đầy ma lực... như để đuổi ma quỷ, cầu trời cho mưa nắng, chữa bệnh... mà hoàn toàn không phải là nghệ thuật tiêu khiển, một khoa học âm nhạc như hiện nay.

Cùng khoảng thời kỳ đó loài người tìm được hoặc đục khoét đồ vật thành những nhạc khí tối cổ thật đơn sơ như vỏ ốc sò, ống xương khô, khúc tre rỗng, đất nung có lỗ, cây cung săn bắn.... đều có dấu hiệu tạo ra âm thanh.... mà thời gian cách đây có thể đến cả trăm ngàn năm hay có thể hơn nữa... Ở Nga và Hungari đã tìm thấy còi, sáo bằng xương là 25.000 năm.

Rồi vài dân tộc có hiểu biết về âm nhạc ở thời kỳ cổ đã định hình được một sắc thái nghệ thuật như Hy Lạp, Ai Cập, Trung hoa, Ấn độ.... Ở Việt nam có đàn đá NLK. cách đây 3.000 năm và gần đây có kèn đá Phú Yên cách 2.500 năm...

Lý thuyết cơ bản đầu tiên được giải thích có căn cơ do nhà toán học cổ đại Hy Lạp Pythagore (-582-496) khám phá về quãng giai điệu : đồng âm, q8, q5 và q4 có sự liên hệ số học do ông nghiên cứu trên sợi dây đàn đơn độc. Ở VN vào thế kỷ 18 thì có nói về thang ngũ cung trong “Âm tự” (Lê Quý Đôn) hay “Vũ trung Tùy Bút” (Phạm Đình Hồ)...

Sau Pythagore thì âm nhạc được nghiên cứu tiếp tục như Platon, Boèce, Zarlin....

II/ PHÁT TRIỂN HÒA THANH ĐẾN HÒA ÂM TRONG ÂM NHẠC :

Cái nôi của nền âm nhạc cổ điển phương Tây được xem như bắt nguồn từ Cận đông. Vào thế kỷ thứ 6 và 7 thì bắt đầu xuất hiện nhạc bình ca (chant Grégorien) và về sau bắt đầu xuất hiện một vài hòa thanh. (Âm nhạc chỉ là đơn âm với các âm giai Hypolidien, Dorian, Phrygien, Lydien...).

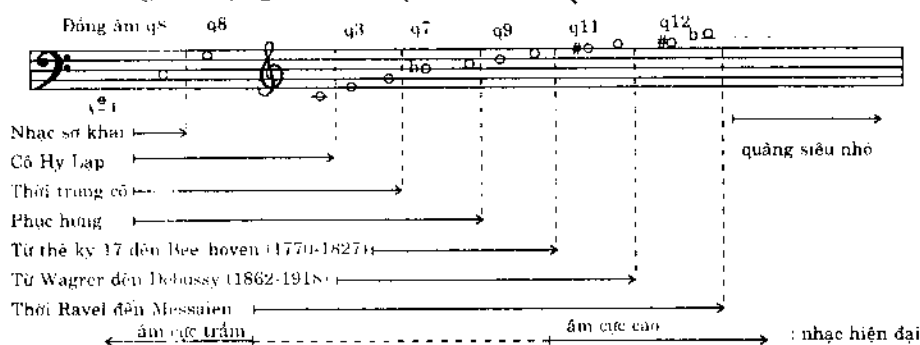
Sự xuất hiện hòa thanh q8, q5, và q4 là vào khoảng thế kỷ thứ 9. Chiều dọc có được có lẽ là do nguyên nhân “hợp xướng”

khi mà giọng dưới đi theo giọng trên một cách tự nhiên. Đây là cái móc cho nhạc đa-âm-thanh (polyphonie) sau đó... Như

vậy nghệ thuật phát triển âm nhạc Tây phương cũng nhờ vào nhà thờ Thiên Chúa giáo một phần lớn (sau này khoa học đã giải thích theo tính rung động cộng hưởng tự nhiên của vật thể phát âm).

Đến thế kỷ 12 thì xuất hiện thêm hòa thanh q3 nằm ở nhịp yếu, và tiếp đó là q6 (đảo quãng của q3). Vào khoảng thế kỷ XIV thì nhạc đa-âm-thanh tiến thật nhanh khi có luật phép đối - âm bắt đầu xuất hiện. Một vài nhạc sĩ Pháp như Philippe

- Bảng sử dụng hòa âm (theo J. des Murs):



de Vitry, J. des Murs đề ra luật cấm dùng q8 và q5 đi song hành vì tạo nên sự cứng cỏi, bằng phẳng và nghèo nàn.

Đến thế kỷ 16 thì q3 trở thành thuận cùng với q5 thành "hợp âm". Như vậy hợp âm thuận hoàn toàn coi như được khám phá bởi các nhạc sĩ thời Phục hưng từ nhạc đa-âm-thanh mà nên. Từ đó nảy sinh thêm việc nghiên cứu và sáng tác âm nhạc theo chiều dọc, và tìm cách nối liền chúng mà không phạm lỗi. Rồi sau này hợp âm 7 được biết đến nằm trên bậc V (thế kỷ 17) bởi Monteverdi. Trong nghệ thuật thì thực hành thường đi trước khi có luật lệ lý thuyết.

Luật lệ của nền hòa âm được hình thành ở âm nhạc tiền cổ điển và trình bày một cách khoa học ở Pháp như của J.P. Rameau (1783-1764). Rồi khi hợp âm nghịch 7 và 9 xuất hiện thì âm nhạc trở nên rất phong phú và hay đẹp. Phép căn bản hoà âm của Rameau (1722) dựa vào việc nghiên cứu nốt căn bản trầm (note basse fondamentale) cùng các đảo trạng của nó (renversements d'accords). Cũng cùng năm đó là sự xuất hiện kiệt tác của nhạc sĩ Đức J.S. Bach (1685-1750) : Clavecin bien

temperé. Đây là thời gian mà âm giai đồng chuyển là 12 nốt cố định mà trước đó nó còn bồng bênh khi chưa có đàn phím clavecin : nốt thăng và giáng đã đồng nhất và nửa âm là 25 savarts (Binh âm luật).

Như vậy phần nền tảng của nhạc thể tính xem như dứt kết xong vào thế kỷ 18 tiêu biểu bởi những tác phẩm của Bach và là cơ bản của nhạc cổ điển sau đó. Phần trầm mà theo Rameau đặt luật lệ hòa âm sẽ tạo nên các phần khác ở làn điệu và giai kết.... (như các nốt cảm âm, chủ âm...).

Đến sang thế kỷ 19 thì có thêm q9 (mà Beethoven sử dụng nhiều...) như là q. chưa hoàn toàn (Nó trở thành bình thường với Wagner là không cần chuẩn bị hay giải quyết)... Nhiều nhà sáng tác và cải cách đã đưa nền âm nhạc đến trình độ tuyệt tác ở thời kỳ nhạc lãng mạn (musique romantique). Rồi đặc điểm của nhạc đã làm chuyển động nền hòa âm trước kia, và trọng tâm không còn đặt ở phần trầm như xưa mà còn luân chuyển lên phần giữa hay phần cao... Debussy sử dụng hợp âm q9 không chỉ ở bậc V mà còn ở các bậc khác, và thỉnh thoảng hợp âm 11, q.12... Ông còn sáng tạo hòa âm và hợp âm mới mẻ. Từ đây tùy vào cách viết nhạc và cá tính của từng nhạc sĩ mà áp dụng theo nhạc cải cách, mở rộng hay nhạc mới... Các nhà lý thuyết hòa âm trước đây có nhiều như Jelesperger, Reber, Savard, Reicha, Jadassohn, Richter, Lavignac, Dubois, Koechlin, Korsakof v.v.... nhưng rồi lý thuyết hòa âm cổ điển bị bỏ rơi dần do không kịp với thực tiễn sáng tác của các nhạc sĩ mới và hiện đại ...

TIẾN TRÌNH NHẠC MỚI VÀ HIỆN ĐẠI

I/ THỜI KỲ XUẤT HIỆN NHẠC MỚI :

Vào cuối thế kỷ 19 thì một số nhà sáng tác có khuynh hướng mở rộng nhạc thể tính (musique tonale) như Wagner, Debussy... Đây như là thời kỳ của nhạc thể tính mở rộng (tonalité élargie) như bỏ sự chuẩn bị hợp âm nghịch, tạo các HAN nhân tạo, thêm các bậc cho HAN, cách giải quyết đặc biệt....

Tiếp tục là làm gãy nên những cộ sát mạnh trong hòa âm thể tính mà chưa có quyển sách dạy học nào nói đến. Biểu hiện cho thời kỳ nhạc mới ra đời là tác phẩm “Pierrot lunaire” (1908) của nhà soạn nhạc Áo Schoenberg (1874-1951). Vài năm sau đó là tác phẩm “Pétrouchka” (1911) và nhất là tác phẩm nổi tiếng “Sacré du printemps” (1913) của I. Strawinsky (1882-1971) xuất hiện. Trên đây là thời kỳ đầu cho nhạc “đa-âm-thể” (polytonale) và đồng hành của nó là “đa-thể-thức” (polymodale), “đa-nhip-điệu” (polyrythmie)... Thời kỳ này có nhiều tác phẩm hay và giá trị nghệ thuật rất cao như của Ravel, Debussy, Bartok, Strawinsky, Prokofiev... Quy luật về thể tính đang đi dần đến chỗ bế tắc và lần lượt bị bỏ rơi hoàn toàn trong sáng tác để đến âm nhạc “vô-thể-tính” (atonale).

Năm 1923 là lúc Schoenberg hoàn thành xong luật viết nhạc “thập-nhị-âm” (musique sérielle)-tương đương bởi Hauer - sau mười mấy năm còn nằm trong nghiên cứu từ khi tác phẩm Pierrot Lunaire ra đời.... Các nhà tiên phong cho nhạc “12 âm” là Schoenberg, Hauer và trường phái Vienne với Berg, Webern... Người ta đi tiếp nhạc “tràng âm” theo tai nghe và theo quan niệm (musique sérielle dodécaphonique). Nhạc “chuỗi”

dựa vào điệu thức 12 âm của âm giai đồng chuyển (gamme chromatique) để viết nhạc. Nó cũng có luật viết hoàn chỉnh của nó. Người ta lập nên một chủ đề 12 âm có nốt không lặp lại, các quãng nghịch ưu tiên cho làn điệu đơn âm vô thể như q7T, q9t và T, q4 tăng... (monodie atonale), dựa vào phép viết đối âm và phức điệu rất thích hợp của thời Bach (contrepont), các hợp âm nghịch mới lạ, tìm kiếm âm sắc, thay đổi nhip điệu vv... Các nốt nhạc đều bình đẳng và không có đặc điểm như nhạc thể tính (chủ âm, cảm âm, trung âm...)

TD : Từ một chủ đề 12 âm của Schoenberg (trong Klavierstuch) :



Mỗi một chủ đề như vậy xem ra có 48 cách thức (mỗi thứ có 12 cách như chuyển độ cao, ngược chiều, đảo ngược quãng và giạt lùi)

III/ TIẾN TRÌNH SANG NHẠC HIỆN ĐẠI

Từ nhạc đo, thể bước sang nhạc hiện đại (musique contemporaine) là con đường thật gần nhau. Ta có thể tóm tắt bước đi về âm nhạc như sau :

Nhạc thể tính - Thể tính mở rộng - Đa thể tính - Nhạc vô thể tính - Nhạc chuỗi và các trường phái nhạc hiện đại hay siêu hiện đại (super contemporaine), như nhạc điện tử (musique électronique) của Stockhausen (TD : Etude I và II năm 1953, nhạc cụ thể (musique concrète) của P. Schaeffer (từ 1954), nhạc kiến trúc (musique architecturale) của Xénakis, nhạc tự phát (musique aléatoire) như Léo Brouwer áp dụng trong bài La Spiral Eterna hay Per Sonate a tre cho guitar (1970), nhạc phức hợp (như bài Télémusique - 1966 - của Stockhausen) hoặc pha trộn thể tính với vô thể v.v., cùng các nhạc sĩ tên tuổi khác như Berg, Webern, Varèse, Messiaen, Cage, P. Henry, P. Boulez....

Khuôn khóa ở nhạc cổ điển hết còn thích hợp cho nhạc hiện đại mà thay vào đó là những hình thể, những ký hiệu toán học hay vật lý.... Phép tính xác suất cũng được đưa vào. Con số 12 ! ở âm-giai đồng-chuyển nếu tính theo toán số cho ta đến 479.001.600 cách biến đổi.... và khi thêm các sáng tạo, phối hợp hay trường phái thì nhạc hiện đại quả là vô tận ! Khoa toán học, vật lý âm thanh, điện tử, kỹ thuật tin học... có một vị trí quan trọng trong nhạc hiện đại mà ta có thể cho là đã toán-học-hóa âm nhạc.

Ít hay nhiều thì nhạc hiện đại đã xuất phát từ các kỹ thuật của trí tuệ trước việc nghe. Việc này cho thấy ngược hẳn với nhạc nguyên thủy, nhạc dân tộc và nhạc thể tính là nền nghệ thuật âm nhạc tự nhiên lấy căn bản tâm-sinh-lý thính quan và lý thuyết thiên nhiên làm trọng điểm.... Thực tế cho thấy là nhạc này ít gặp các bài hay do không có tai nghe làm chủ yếu, và vẫn dựa vào thính giác nếu muốn đạt một ấn tượng hay nào đó.

Trong nhạc hiện đại, nhiều nhà sáng tác thường có khuynh hướng sử dụng các tần số thật cao hoặc thật trầm mà ít áp dụng các tần số trung bình như nhạc cổ điển. Nhạc chỉ thường lợi ích cho tác giả, nhà sưu tầm, nhà nghiên cứu.... mà không ích lợi cho

đại đa số và cái tự nhiên của nghệ thuật âm nhạc. Nó thỏa mãn nhiều cho trí óc mà rất ít cho thính giác và tâm hồn. Như với máy tính điện tử thì máy có khả năng tạo được hàng triệu triệu phối hợp và sáng tác làn điệu khác nhau... nhưng vẫn thua nhà sáng tác do có nhiệt quyết, thính giác, tình cảm, trí tuệ... mà máy móc không có khả năng diễn đạt. Nó chỉ hỗ trợ về kỹ thuật hoặc bổ sung mà thôi.

Dấu nhạc hiện đại hay siêu hiện đại không đem đến nhiều lợi ích, nhưng nó vẫn đóng một số vai trò rất quan trọng ở nhiều lãnh vực mà giới âm nhạc và khoa học đều công nhận như : khám phá các âm thanh mới lạ, những phối hợp kỳ diệu và lạ kỳ, tạo nên tính thích ứng mới cho thính giác, các ứng dụng thực tế như trong phim ảnh, một cái gì mới mẻ và bí ẩn.... và nó vẫn có giá trị nhất định trong âm nhạc vốn rất bao la.

Như ta biết là nhạc hiện đại sau nhiều thập niên tung hoành (nhưng phần lớn chệch hướng) trong âm nhạc thì không gặt hái được kết quả khả quan do nó xa rời và cắt đứt các mối liên hệ giữa quần chúng với âm nhạc (như phải có tác giả mới đánh được, hoặc cần nhiều trang thiết bị, hoặc khả năng toán - vật lý - điện tử - tin học...).

Sau đó thì các nhà sáng tác nhạc hiện đại tìm cách quay lại nhạc ở thời kỳ xa xưa nhạc cổ điển, nhạc mới... hay theo chiều hướng tiếp tục nhạc "hậu siêu hiện đại". Nhạc HSHD trở lại với quần chúng, với thính giác, với cái tự nhiên... nhưng vẫn tìm tòi sự mới lạ, tập hợp nhiều vấn đề, tìm các hiệu ứng làm phong phú thêm cho âm nhạc v.v...Nhạc HSHD tìm chỗ đứng và không vụt bỏ như trước đây nữa. Nạn ô nhiễm âm-thanh đã bị đẩy lùi và hiện nay âm nhạc đã tìm được lối đi vĩnh cửu...Một ý thức sáng tạo mới nhưng cũng đầy thử thách cho nghệ thuật âm nhạc đã bắt đầu được thành hình...

III/ NHỮNG ĐẶC ĐIỂM TRONG NHẠC VÔ THỂ TÍNH (musique atonale) :

Nhạc vô thể dựa vào điệu thức "12 âm" của q8 để viết nhạc. Các dấu hóa chỉ có tính cách dễ đọc chứ không như nhạc thể tính. Làn điệu đơn âm vô thể (monodie atonale) được tìm kiếm hiệu quả tối đa, như vậy quãng là v/d quan trọng bậc nhất rồi kế

tiếp là sự tìm kiếm về âm sắc (timbre). Cách thức đối-âm được sử dụng (thời Bach), còn hòa âm và hợp âm được tìm tòi cũng có tính cách riêng biệt của nó.

Nhịp điệu trường canh (nhịp mạnh và yếu) không còn phù hợp để viết nhạc vô thể. Trong làn điệu thì tất cả quãng đều được chấp nhận (hiếm q8 và đồng âm) nhưng ưu tiên hàng đầu là q7T và sau đó là q9t và T., q4 tăng và q5 giảm, q2t...

a) TD về làn điệu:



- Q4 được áp dụng nếu có trên 3 nốt (hoặc trước hay sau đó có q4 tăng) như:



b) TD về hợp âm (tránh tạo nên HA của nhạc thể tính):



Trên đây là một vài ví dụ và nếu với cách viết “đa-âm-thanh vô-thể” thì phức tạp hơn (polymélodie atonale). Các quãng nghịch và hợp âm nghịch tham gia rất nhiều vào nhạc mới. Các hợp âm tiến về “tiếng động” hơn so với hợp âm cổ điển là từ thiên nhiên với thính giác. Cách viết nhạc vô thể còn tránh rơi vào nhịp điệu... của thể tính. (Nhạc vô thể khác với nhạc đa-âm-thể hay đa-thể-loại...)

IV/ MỘT SỐ TD CHUYỂN TIẾP ĐẾN NHẠC VÔ THỂ :

a/ Claude Debussy : HA với q5 tăng lấy từ âm giai từng âm (gamme par ton), và nó không có cảm âm hay q5 như nhạc thể tính :



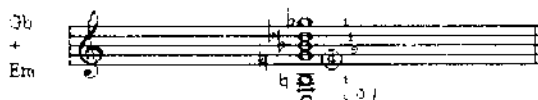
b/ Oliver Messiaen : HA với q4 tăng



c/ Igor Strawinsky : HA T. và HA7



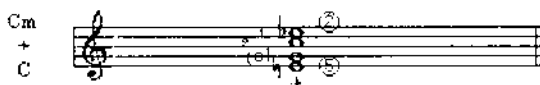
d/ Paul Hindemith : thể T. và t.



e/ Darius Milhaud : Hai thể T. của HA



f/ Jacques Castérède : HA T. và t. đồng tên



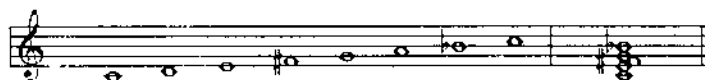
h/ Alau Berg : trong “Concerto à la mémoire d’ un ange” dựa vào chủ đề hệ thống 12 âm để suy ra cách viết với những phần chính như sau :



i/ Béla Bartok : từ âm giai đồng chuyển đã có 4 chủ âm, 4 HAA và 4 AA để cấu tạo HA như sau :



- Hay từ điệu thức (như trong “Intermezzo”):



NHỮNG ÂM THANH MỚI TRÊN GUITAR

Đây là phần trình bày những “âm thanh mới” có áp dụng trên guitar lúc cao trào nhạc hiện đại bộc phát mạnh mẽ. Việc khám phá cùng hiệu ứng của ATM được thực hiện bắt đầu ở khoảng năm 1975 khi trào lưu nhạc hiện đại lan rộng đến các nhạc cụ trong đó có đàn guitar.

Kỹ âm của ATM trên guitar có cách viết tự do tùy nhà sáng tác mà đôi lúc phải có tác giả chỉ dẫn mới đánh được. Từ khi có thêm nhiều ATM thì đàn guitar được mang thêm tính năng của một “bộ gõ” (instrument de percussion).

Tuy nhiên cũng có một số âm thanh cũ đã có áp dụng trên guitar Flamenco (tiếng trống, tiếng golpe, hay tiếng trống treo dây), trên guitar điện (tiếng dây)... được áp dụng lại cho nhạc hiện đại. Nhiều ATM được phát hiện với những kỹ thuật lạ mắt, những âm động hay lạ... làm tăng thêm tính phong phú cho đàn và đồng thời cho người nhạc thủ thấu triệt thêm đàn guitar đang sử dụng. Nhiều ATM mà ta không thể nào diễn tả được bằng nốt, hay bằng đồ họa nơi đây... và đương nhiên còn các khám phá mà các Guitarist hay là sáng tác tự tìm lấy để ứng dụng trong âm nhạc...

II Nói về những tiếng trống (tambour) ;

Các tiếng trống sau đây có âm sắc khác nhau : (thường có ký hiệu $\times$)

- TT trên dây đàn : đánh với ngón cái hay ngón giữa trên dây đàn gần cái chống mà nhạc cổ điển hay Flamenco thường áp dụng.

- TT có hợp âm : cách diễn giống trên nhưng bấm một hợp âm (C hay E...)

- TT theo lối treo dây : (như bài Los sitios...) Ta dùng dây 6 chồng lên dây 5 ở ô 7 hay ô 9 và đánh với ngón i-m... ở lỗ tròn thùng đàn (hoặc dây 5 lên 6) và ở cả những dây khác như dây 4 và 5, hay dây 2 và 1 vv... (tạo ra âm sắc khác nhau).

- TT ở trên cái chống

- TT ở trên phím đàn guitar : dùng 4 ngón trái hay phải đánh trên phím đàn

- TT ở trên mặt phẳng thùng đàn : nhạc Flamenco thường gõ ở phía dưới dây 1 hay trên dây 6 với i-m. Bản “Nunc” (G. Petrassi) dùng cả 5 ngón tay là (M,a,m,i,p) đánh trên MPTĐ.

- TT ở hông đàn và sau lưng thùng đàn : nơi đây sử dụng được cả hai bàn tay.

Các tiếng trổng trên dây đều có màu sắc khác nhau hoặc hơi giống nhau, và tùy bài nhạc nào thích ứng cho từng loại.

2/ Tiếng cầm (pizzicato) :

Pizz. được dùng nhiều trong nhạc cổ điển và Flamenco với làn da bàn tay mặt áp trên dây đàn để đánh các nốt (có âm sắc gần đàn nguyệt), còn nhạc hiện đại thì có bài dùng một miếng vải luồn ở dưới sáu dây để đánh tiếng Pizz. : việc này đánh được nhiều nốt hay hợp âm mà tiếng Pizz. thường không làm được (thậm chí nhiều câu âm nhạc...)

- Pizz + Arm : tức tiếng cầm áp dụng cho tiếng bồi thanh

3/ Phần dây nơi cổ đàn :

Bản nhạc mới dùng ngón tay phải móc các sợi dây ở cổ đàn (tức chỗ trục đàn) hoặc khảy theo lối Rasg.

4/ Tiếng dây đập :

Ta cầm một sợi dây buông bất kỳ (hay nốt bấm) và kéo nó lên khỏi mặt phẳng phím đàn, rồi sau đó buông nó xuống... hoặc cầm hai dây.

Ký âm trong “Planh” (Maurice Ohana) :



Ký âm của L. Brouwer :



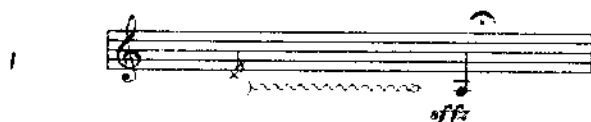
5/ Riêng vuốt dây đàn :

Ta cầm một trong ba dây trầm bằng ngón cái và trỏ (chỉ ở phần móng) rồi sau đó vuốt thật mạnh về phía đầu đàn (như vậy có thêm tiếng đập) :

Ký âm của L. Brouwer trong La spiral Eterna hay Parabole : •

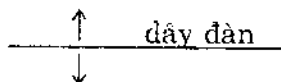


Ký âm của J. Hinojosa trong Te lucis ante terminum :



6/ Nốt đẩy (note poussée) :

Nhạc Jazz rất thường áp dụng và âm thanh tựa như tiếng ngao. Sau khi đánh nốt thì ngón trái đẩy nốt đó lên và xuống theo chiều thẳng đường như sau :



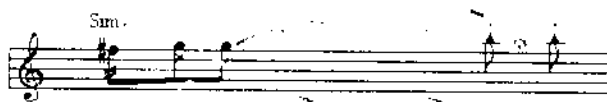
Đ/v nhạc cổ điển thì nốt đẩy hiếm thấy sử dụng, hoặc đánh “nhấn-rung”. Nó là một AT mới đ/v nhạc cổ điển.

7/ Âm thanh đục : (ondulation sonore)

- Cho 6 dây : tựa hết lòng bàn tay trái lên 6 dây và đánh thường hay khẽ rasg.

- Cho hai dây mi và si : Ta chạm nhẹ ngón cái và ngón út trên dây mi và si với cách đánh di chuyển về lỗ tròn thùng đàn cho 4 ngón (p,a,m,i)- bài Vòng xoắn ốc vô tận - Brouwer

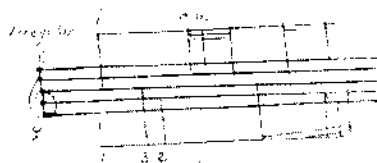
Ký âm :



8/ Những nốt nhạc tự do :

Với đàn piano thì người đánh dùng 10 ngón tay để rơi tự do trên phím đàn cho ra một đoạn nhạc bất kỳ của nhạc hiện đại, thì đàn guitar cũng làm được việc trên với cách rơi giống hệt nhưng “ở trên dây đàn” (bài La spiral eterna) với đôi tay. Cách diễn này tựa như nhạc Flamenco áp dụng cho ngón tay trái đập vào nốt nhạc viết.

Ký âm:



9/ Âm động vũ trụ :

Ta lấy một cái ly không và áp nó vào 6 dây rồi móc khay tùy ý. Cùng lúc đó ta di chuyển cái ly lên hay xuống thì âm thanh phát ra rất hay-lạ tựa như tiếng động vũ trụ hay tiếng nhạc điện tử :



10/ Âm thanh do móng tay :

Ta lật ngược bàn tay mặt lại và để móng trên các nấc đàn ở ô 19 (xen kẽ giữa các dây đàn), rồi vuốt về đầu cần đàn mà phát ra như tiếng gõ trống.

11/ Âm thanh mới từ chiếc dũa :

Ta dùng một chiếc dũa hay cây bút chì, và luồn nó vào dây đàn như dây rê hay si... Sau đó dùng ngón tay đẩy vào đầu chiếc dũa thì do bị áp lực tuần hoàn mà nó chạm qua lại các dây đàn để phát ra âm thanh mới. Tiếng kêu này cũng rất hay và thay đổi tùy theo cách luồn dây nào, và nhà sáng tác có áp dụng nó trên nhạc hiện đại guitar (trong Si le jour paraît - Ohana)

12/ Âm thanh dọn sóng :

Sau khi khảy một lượt 6 dây buông (tức hợp âm Em) thì tức khắc ta cầm bông cây guitar lên và lắc cuốn tròn qua lại để âm

thanh lúc phát ra bình thường liền bị chấn động theo tựa như những đợt sóng biển. Tiếng kêu này hay lạ và mới.

13/ Âm thanh loảng :

Thay vì bấm ở giữa ô đàn thì ta bấm nốt nhạc ở trên nấc đàn và AT sẽ bị loảng đi hoặc tăng lên xuống 1/4 âm...

14/ Tiếng violon trên guitar :

Ta mượn cây cung kéo đàn violon và áp dụng theo lối cầm đàn trung vì cầm để kéo hai phần dây trầm và cao của guitar, bấm nốt cao được trên cần đàn. (Bản Memorias del Cimarron của H.W. Henze). Bấm dùng cả tiếng nấc của lưỡi hòa với nhạc.

15/ Âm thanh nhỏ hơn nửa âm trên guitar :

Như ta biết là đàn guitar lõm V.N rất dễ dàng tạo ra AT nhỏ hơn 1/2 âm; nhưng đàn guitar cổ điển cũng tạo được với kỹ thuật khác và khó hơn. Nhà soạn nhạc Ohana là người đầu tiên đã dùng nó trong các tác phẩm hiện đại guitar.

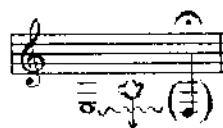
Để có âm nhỏ như 1/4, 1/3, hay 2/3 âm thì ta kéo sợi dây đàn chỉ xuống (nông hoặc sâu). Một kỹ thuật khác là ta có thể ấn ngón tay ngay trên nấc đàn và cho nó qua lại.

Ký âm : bài "Aube" Planh" hay "Tiento" (Ohana)



16/ Âm thanh tự động tăng giảm :

Ta đàn dây Mi hơi mạnh rồi liền sau đó ta giảm độ căng sợi dây bằng cách quay ngay trục đàn xuống nốt Rê. Tiếp tục sau đó là quay lại cho âm lên cao như cũ. Tóm lại là dây đàn từ bình thường sẽ tự động lên xuống về độ cao, và đó là một AT mới trong bản "Momentos" của Marlos Nobre. Ký âm :



Với cách này ta có thể áp dụng cho tiếng bồi thanh Arm. để có được âm thanh mới

17/ *Trái ping-pong trên phím đàn :*

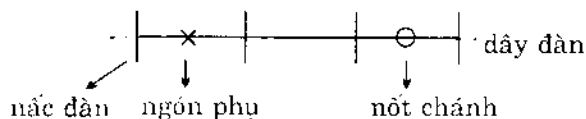
Với đàn piano ta thử lấy trái banh ping-pong và để nó lên mặt phẳng dây đàn, và sau đó đánh theo vị trí di chuyển của nó thì AT phát ra cũng rất hay. Còn đàn guitar thì phải để nằm trên đùi và bàn tay trái thì chặn banh cho khỏi rớt với cách đánh giống piano... nhưng AT kém hơn.

18/ *Tờ giấy và dây đàn và một số khác...:*

- Ta lấy một tờ giấy mỏng và để luôn nó vào dây đàn và có thêm được AT mới.

- Ta lấy chiếc đũa và bắt chước kiểu đánh đàn cithare hoặc miếng chả như guitar Hawai.

- AT tăng thêm độ mạnh cũng bằng cách bấm thêm ngón phụ ở dưới nốt chính trên cùng một dây đàn.



- Tiếng Golpe mới có thể đánh bằng gót chân thay vì ở thùng đàn (như áp dụng cho bài Eloge de la danse của L. Brouwer) v.v...

PHÁT HỌA HÌNH DẠNG CHO ÂM NHẠC ÂM THANH VÀ HƯỚNG ÂM Ở DÀN GUITAR

A/ HÌNH DẠNG CHO ÂM NHẠC :

1) Giai điệu đơn âm (mélodie monodique):



2) Giai điệu với phần đệm hợp âm (mélodie accompagnée d'accords):



3) Nhạc đa-giai-diệu (polyphonie):



4) Nhạc hòa-âm thể tính (harmonicpure):

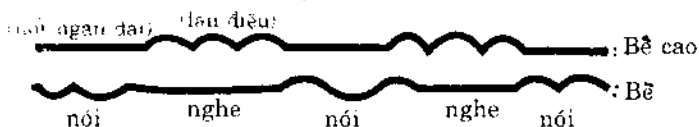


5) Nhạc vô thể tính (atonale):

Hết còn hình dạng đặc biệt

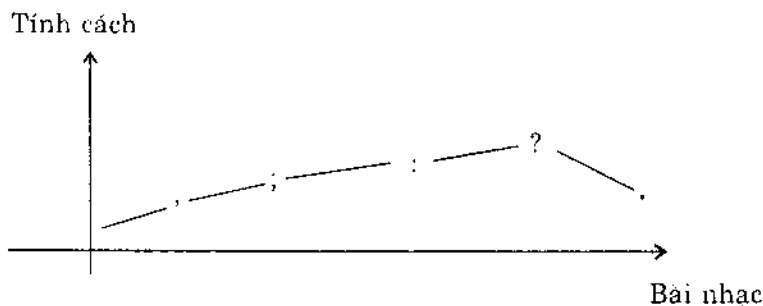
6) Hình dạng tác phẩm nhạc J.S. Bach :

theo Guy Maneveau (Musique et Education)



Sáng tác của Bach rất giống như hai người đang trò chuyện cùng nhau là : Người thứ nhất (nghe-nói-nghe-nói-nghe....) và người thứ hai (nói-nghe-nói-nghe-nói....)

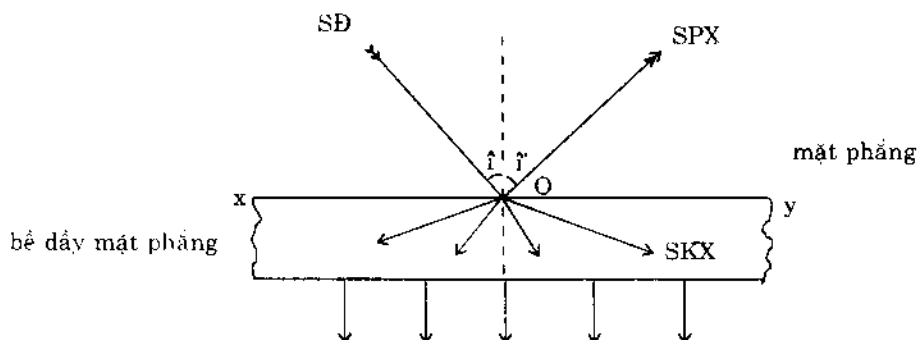
7) Kết cấu của ca khúc : Công việc hoàn thành các ca khúc cũng tương tự như các bài văn với các dấu phết hay chấm ... như sau :



B/ SỰ TRUYỀN ÂM Ở MẶT PHẪNG :

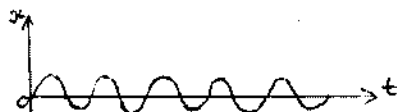
Ở mặt phẳng như mặt phẳng đàn guitar cho thấy có hai loại sóng quan trọng : sóng đến và sóng khúc xạ. Sẽ có sóng phản xạ (SPX) với góc $i = i'$, và các SKX truyền đi tứ hướng rồi truyền thẳng góc ra ngoài. Cùng với loại SKX còn có sóng trực

tiếp truyền qua cái chông (chevalet) nơi luồng các dây đàn. Âm thanh cộng hưởng với thùng đàn rồi thoát ra lỗ phóng thanh.

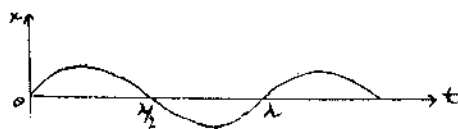


C) HÌNH DẠNG CỦA ÂM THANH

1) **Âm bổng** : Âm càng cao thì độ dài sóng λ càng bé



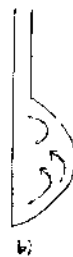
2) **Âm trầm** : Âm trầm có tần số thấp và độ dài sóng lớn hơn âm cao



3) **Âm phức tạp** (gồm có nhiều làn sóng, ở đây gồm 3 làn sóng hình sin) :



D) HƯỚNG DI CHUYỂN CỦA ÂM THANH :



a) Đàn guitar cổ điển b) Đàn có hình bầu như Luth, Mandoline

- Chiều hướng của âm thanh ở trong thùng đàn có khác nhau giữa loại đàn lưng thẳng và lưng bầu. Dây đàn rung động làm cho mặt đàn dao động theo cùng tần số phát âm, tạo nên những miền nén - giãn ở không khí và tiếp đó cộng hưởng cùng thùng đàn... rồi âm thanh thoát ra đã được tăng cường thêm cường độ.

HỌC TẬP ĐÀN GUITAR

II VẤN ĐỀ BÀI TẬP VÀ TÁC PHẨM :

Các cách thức chạy âm giai và bài tập kèm theo có tính giao dục rất cao mà từ đó người học đàn có được một căn bản vững chắc tiến về các mục tiêu quan trọng là trình tấu các tác phẩm hay...

Khi tập xong một số kỹ thuật đặc biệt thì người ta thường cho ứng dụng ngay những bài bản và bài tập thích ứng với kỹ thuật đó. Việc học tập phải từ từ mà vững chắc, lên dây đàn cho đúng và không đứt giai đoạn nghĩa là không nên đàn bài bản quá khó. Khi dợt bài bản thì phải đánh chậm rồi từ tốn theo thời gian mà tăng đúng hành điệu lên để thích ứng với bản nhạc. Không phải đánh thật mau lẹ là hay đâu mà đánh chậm cho đúng nhịp còn...tốt hơn ! Để mau thuộc lòng giai điệu thì ta nên hát thầm - thì trong đầu nhiều lần rồi sẽ thấy hiệu quả diễn tấu dễ dàng hơn nhiều.

Các đoạn nhạc nào khó diễn thì phải tìm mọi cố gắng thực hiện cho bằng được với quyết tâm cao. Mỗi bản nhạc đều có sắc thái riêng biệt của nó nên ta phải nắm vững kỹ thuật diễn tả sao cho phù hợp nhất với nó như nhạc của dân tộc nào, ở thời đại nào, điệu nhạc gì, âm thể ra sao, hành điệu mau-chậm, cách phối âm vv...

Có được căn bản vững ở lý thuyết và thực hành thì sự diễn tấu dễ thành công và thuộc bài cũng rất mau. Phải học tập đầy đủ từ nhạc cổ xưa, âm nhạc cổ điển, đến nhạc cải cách và sang nhạc hiện đại... cùng với tác phẩm dân tộc VN rất phong phú. Cách thức học tập rất quan trọng vì nó tạo nên kỹ thuật vững chắc sau này.

III/ TÁC PHẨM PHIÊN DỊCH CHO GUITAR:

Các tác phẩm phiên dịch cho guitar là sự biên soạn lại từ các tác phẩm của nhạc cụ khác như đàn Luth, Vihuela, violon, clavecin, piano vv...

Đàn phím clavecin rất thích hợp cho sự phiên dịch sang guitar vì nó có âm sắc gần giống đàn guitar như các bản của D. Scarlatti....

Đ/v nhạc cụ như vĩ cầm, trung vĩ cầm thì ta có được nhiều tác phẩm giá trị của Bach, Paganini... So với hai đàn này thì guitar nổi bật lên vì sự phiên dịch mang tính hòa âm của guitar.

Đàn piano cũng hiệu quả đặc biệt với guitar như của Albéniz, Granados, M.de Falla, Mozart.... Nhưng ta phải thật thận trọng với nhạc của Chopin vì tác phẩm của ông liên hệ thật chặt với dương cầm. Việc “hệ thống hóa guitar” với các tác phẩm như Asturias, Sévilla... (Albéniz), hay Danza Española (Granados)... là những thí dụ tuyệt diệu chứng tỏ hiệu quả cao từ dương cầm sang.

Đ/v piano thì vấn đề phiên dịch đòi hỏi giữ lại hòa âm đầy đủ, đúng vị thế và đúng luật để không giảm giá trị chính bản (vì đàn guitar chỉ có 6 dây với 4 ngón bấm trong khi piano có đến 10 ngón...) trừ lúc phải bỏ bớt nốt, giữ bè trầm nếu phải thay đổi thể đúng hợp âm.

Nhạc sĩ tiên phong về phiên dịch cho guitar là F. Tarrega và sau đó là Llobet, Pujol... và nhất là vai trò nổi bật của Ségovia với sự phiên dịch hoàn hảo nhất.

III/ QUÁ TRÌNH TẬP LUYỆN :

Đạt được hiệu quả tốt trong tập luyện là phải có phương pháp học tập tối ưu và đúng giờ giấc. Ta học từng vấn đề một cho thuộc lòng rồi mới sang phần khác hay phối hợp để lấy kết quả.

Học các bản dễ chơi trước, qua vừa rồi mới đến khó chứ không được đốt giai đoạn một khi kỹ thuật chưa hoàn chỉnh. Khi

đạt được kỹ thuật cao rồi thì việc đàn các bản nhạc khó không mất nhiều thời gian mà hiệu quả thì tối ưu.

Nên thuộc lòng các bản nhạc nào mà ta thích (không nũa chung! vì như vậy khi trình diễn mới đạt được kết quả, mới bộc lộ được toàn diện tình cảm và suy tư của mình trong âm nhạc. Trước khi trình diễn hay lúc đang trình diễn thì phải tránh các hành động thừa của trí óc hoặc chân tay do bị chi phối bởi ngoại cảnh, thiếu kỹ thuật, mất bình tĩnh... Ta cần sự tập trung cao, và nếu mỗi khi cảm thấy sẽ bị trở ngại ở đoạn nào thì ta có thể đánh hơi chậm lại chút ít (nhưng không làm mất hành điệu chính) để cho rõ ràng... rồi sau đó tiếp tục bình thường.

Không thể khóa lỗ tai lại, nhắm mắt đánh bừa và lơ đãng ở những đoạn nhạc khó mà phải kiểm soát từng giây trong diễn tấu. Đánh đàn là một sự phối hợp nhịp nhàng giữa đôi tay linh động, một thính giác tinh tế, một trí tuệ sáng suốt, một sự tập trung lớn có cảnh giác và một sức khỏe dẻo dai...

Một nhạc thủ giỏi chỉ cần đàn một bài nhạc hay thậm chí vài đoạn nhạc là biết ngay kỹ thuật điều luyện hay không nếu người nghe có trình độ. Để phá vỡ "tính cá nhân" mà nhạc thủ guitar thường mắc phải bởi tính chất hòa âm của đàn guitar thì thỉnh thoảng nên hòa nhạc với các nhạc cụ khác, đệm đàn cho giọng hát, đàn các bản nhạc dân gian các nước hay đàn nhạc thời trang vv... Đây cũng là phần bổ túc rất ích lợi trong âm nhạc bao la... Tóm lại trong diễn tấu thì luôn luôn có nhiều v/đ được đặt ra như : sự chính xác về nhịp, âm thanh rõ nét, cường độ thích hợp, đôi tay linh động, kiểm soát diễn tấu bằng thính giác, cách xử lý bài bản vv... Nhạc cổ điển không lời thường là kỹ thuật đánh cho tuyệt diệu, còn nếu là ca khúc soạn lại thì sự diễn đã có phần dễ dàng hơn.

ẢNH HƯỞNG DIỄN XUẤT TRÊN GUITAR

A/ NHỊP ĐIỆU VÀ LÀN ĐIỆU

1/ Nhịp điệu

Nhịp điệu (rythme) đã hiện diện sẵn từ các sự việc bình thường của tạo hóa, và là dấu hiệu đầu tiên mà người nguyên thủy khám phá ra. Nó là nền tảng cho âm nhạc sau đó và nhịp điệu được định nghĩa là “một chu kỳ tuần hoàn tổng hợp giữa phách và đơn vị thời gian ở trường canh”.

Các biểu hiện dễ thấy nhất và cổ xưa về nhịp điệu ở các dân tộc như là nhạc gõ hay trống của dân tộc Châu Phi hay Châu Á. Nếu không cần nhạc cụ thì là những cái vỗ tay, cái nện chân, cái lắc lư thân hình, những tiếng hò nhịp....

Sau này các nhạc gõ và trống được đem vào dàn nhạc giao hưởng hoặc nhạc trẻ để giữ nhịp hay đánh nhịp điệu cho âm nhạc. Nhiều trường hợp người ta đơn thuần chỉ cần sử dụng chuyên về bộ gõ không mà vẫn thỏa mãn thính giác.

Những loại nhạc nghiêng nhiều về phần nhịp điệu thường là nhạc gõ các bộ lạc như Phi Châu, các loại nhạc dân gian, nhạc Flamenco, nhạc Jazz, nhạc trẻ.... Còn nhạc cổ điển tuy ít nghiêng mạnh về phần nhịp điệu, nhưng nó vẫn tìm tòi ở trong đó. Các nhạc thú không đạt được cái “tinh nhịp” trong đó sẽ gặp phải thất bại đầu có trình độ cao về nhạc học. Chính cái “tinh nhịp” chính xác và rõ nét, ăn khớp cho làn điệu mới là vấn đề quan trọng bậc nhất trong diễn tấu và nó cuốn hút người nghe hơn mọi vấn đề khác của âm nhạc. Nhạc cổ điển có Beethoven mang tính nhịp mạnh (như bài giao hưởng số 5)...

Tất cả các bản nhạc dù có viết theo hình thức hay thể loại nào cũng đều chứa nhịp điệu vì nó là mạch máu luân chuyển sự sống cho giai điệu, và có giai điệu tức có sự hiện diện của nhịp điệu... Nhịp điệu và giai điệu thì vô hạn nhưng nhịp điệu có vẻ ít hơn so với giai điệu. Thiếu vắng nhịp điệu trong âm nhạc thì đó là cái vô nghĩa hay cái chết của giai điệu, mà các người chơi đàn thường biết đến.

Trong bài nhạc viết người ta thường đặt nhịp điệu ở đầu bản nhạc và bằng cách chia nó ở trong trường canh với phách

manh-vừa-vêu Một số tác phẩm của nhạc hiện đại không chia nhịp theo trường canh thì người đánh được tự do biểu diễn hoặc viết về đa-nhịp-điệu mà v/d nhịp điệu được di chuyển song hành khác nhau (Sacré du Printemps - Strawinsky-hay một số tác phẩm guitar của Brouwer...)

2/ Làn điệu (mélodie)

Làn điệu là một chuỗi âm thanh liên hệ có cao độ và thời gian thay đổi, nó được tạo ra từ giọng hát, nhạc cụ hay của thiên nhiên và muôn thú.

Làn điệu cùng với nhịp điệu kết hợp nhau chặt chẽ. Nếu không có nhịp điệu phối hợp thì làn điệu không thể hiện được. Trái lại không cần làn điệu thì nhịp điệu cũng thỏa mãn thính giác như các bộ trống hay gõ.

Một làn điệu gồm nhiều thành phần :

- a) Nhịp và cường độ mạnh- nhẹ của làn điệu
- b) Thời gian dài-ngắn của âm thanh và cá dấu lặng
- c) Độ cao-thấp của âm-thanh tức tần số
- d) Âm sắc của nhạc cụ và kết hợp giao hưởng

Phần (a) coi như biểu hiện cho dương-tính, và phần (b) là âm-tính để kết hợp với nó. Còn lại hai phần (c) và (d) chỉ để bổ túc cho hai phần trên... để trở thành làn điệu đúng nghĩa. Riêng phần hòa thanh và hòa âm thuộc về lãnh vực khác : lãnh vực cộng hưởng.

Nền âm nhạc đạt được sự tiến triển không ngừng là nhờ vào sự uyển chuyển của làn điệu, sự đa dạng về nhịp điệu và điệu thức... Theo Rameau thì làn điệu có được là nhờ vào *phần trầm* tạo nên (luật âm hưởng), còn quan niệm khác cho rằng tự chính *làn điệu* đã hiện diện và nó có phần che khuất hết các phần trầm... Hai quan niệm trái nhau trên đây có lẽ đều đúng hết...

Các làn điệu dân ca thường là tồn tại mãi mãi theo thời gian dầu ta có phải thay đổi môi trường sống vì chúng rất hay-đẹp và in sâu vào tiềm thức... Làn điệu rất đa dạng do mỗi dân tộc có nền văn hóa nghệ thuật khác nhau trong ca khúc hoặc nhạc cổ điển. Trong ca khúc thì lời ca diễn tả mọi tình tiết, còn

với nhạc cổ điển không lời thì mơ hồ cho nên cái hay ở đây là diễn tả được cái khuất bóng.

Khi đọc tấu nhạc cổ điển hay đệm nhạc thì làn điệu phải luôn được tôn trọng rõ nét nhất dấu nằm ở bất cứ bè nào. Phần đệm nhạc hay hòa âm hơi nhỏ hơn hay bằng với làn điệu và phải tránh sự lấn át làn điệu, còn bè trầm phải như có giai điệu. Phần đệm hay hòa âm là phần phụ nhưng làm đẹp và thêm phong phú cho làn điệu, nó cũng là phần phức tạp.

Tất cả mọi câu nhạc đều có nhiều phần gộp lại như sau (chưa nói về lĩnh vực khác và phần hòa âm...) để sự diễn đạt được chính xác :

TD : Âm sắc : đàn guitar

The diagram illustrates musical notation with two staves. The top staff is labeled with 'h. ảnh điệu' (melody), 'nhịp điệu' (rhythm), and 'âm vực' (pitch). It begins with 'Largo (♩=60)' and 'cường độ' (intensity). The bottom staff is labeled with 'độ cao' (pitch), 'Thời gian = 2 giây' (time = 2 seconds), and 'chậm lại (thay đổi tiết điệu)' (slow down (change tempo)). It ends with '(dấu nhấn)' (accent).

B) ẢNH HƯỞNG DIỄN XUẤT TRÊN GUITAR

Khi trình diễn trước khán giả thì nhạc thủ thường bị chi phối bởi hai ảnh hưởng quan trọng : ảnh hưởng vật lý tính và tâm lý tính.

I/ ẢNH HƯỞNG VẬT LÝ TÍNH

AHVLT thuộc về các biểu hiện cụ thể như kỹ thuật đôi tay, tính chất vật lý của đàn, thính giác tinh tế, sự điều hòa hô hấp, sức khỏe bền dẻo...

Đạt được kỹ thuật vững vàng là phương tiện tốt nhất để cho kết quả bài nhạc, nhưng còn cần thêm một chìa khóa thứ hai nữa để bản nhạc cho ra hồn : đó là phần tâm lý tính sẽ nói ở phần sau. Như vậy kỹ thuật không phải là điểm cuối cùng của diễn tấu âm nhạc.

Âm thanh phát ra tốt là công việc của đôi tay và có thính giác nữa. Bàn tay mặt của guitar là để tạo nên cường độ (mạnh-trung-nhẹ), âm sắc (hay hoặc không hay), thời gian (sự phân chia nốt nhạc)... còn bàn tay trái thì ấn định tần số (nốt cao-trung-thấp), nuôi dưỡng âm thanh tạo nên làn điệu và làm đẹp thêm nó một khi bàn tay mặt đã móc dây đàn...

Khi ta đàn không cho dây buông thì ta nhận nghe là âm thanh phát ra rất tốt nên vì thế mà ta phải tìm cách ấn tay trái sao cho âm thanh được tốt tương đương hay hơn nữa : rõ, vang, có thể tích, có âm sắc, có thời gian chính xác. Khi đánh nhạc phải còn có kỹ thuật điều khiển hơi thở cho thành tự động hóa, luôn cảnh tỉnh việc nghe, áp dụng hoàn chỉnh công việc “hoạt động và nghỉ ngơi”... Âm thanh khi phát phải vừa có chất lượng, vừa có độ vang hoàn hảo.

Phần VLT giống như là cái nền móng của căn nhà để nó không sụp đổ trước khi hoàn thành các công việc khác. Trong 6 dây đàn guitar thì dây Sol-Si cho ta loại AT mềm dẻo, dây mi cao là dây có cường lực yếu nhất trong 6 dây nhưng là dây cho AT cao nhất thường dành cho các giai điệu, dây Rê-Là là hai dây vang dội nhất, còn dây Mi trầm có tính nặng nề, chậm chạp nhưng có thanh áp mạnh nhất... (các dây còn mang âm sắc khác nhau tùy nơi sản xuất). Tần số trầm phải ấm và rõ, còn tần số cao phải trong và mạnh mẽ. Các nhà đóng đàn và nhà âm-thanh-học vẫn tìm tòi ráo riết việc nâng cao tần số cao cho nhạc cụ guitar và dây đàn. Hiểu rõ được tính chất vật lý của cây đàn, dây đàn và môi trường hiệu ứng của AT là một kinh nghiệm để tạo được tiếng đàn tốt cho diễn tấu.

Cây đàn thích hợp ở môi trường nào khi phát thanh ? Ở nhiệt độ vừa-nóng-lạnh ? Ở phòng nhỏ-vừa-lớn ? Nó có giữ được tiếng vang hay cái hùng mạnh, lấn át ở những nơi ồn ào chẳng ? Thường thì đàn guitar thích hợp với phòng vừa phải, trần hơi cao, phòng hình chữ nhật hay bán cầu... Thậm chí cây đàn thích hợp (nhạc cổ điển, nhạc Flamenco...) với kiểu cách kỹ thuật và loại âm nhạc nào ? Phần lớn các nhạc cụ làm bằng gỗ chỉ thích hợp ở môi trường thiên nhiên yên tĩnh hơn là ở nơi ồn ào đô thị

với đủ mọi áp lực âm thanh quấy rối. Từng nốt nhạc đơn âm hay hòa thanh đều có hiệu quả riêng biệt của nó. Việc đánh tách ra rõ ràng từng chi tiết hay đồng thời là điều vô cùng quan trọng trong diễn tấu... Kỹ thuật tính cho ra hai đặc điểm : một cho thấy một kỹ thuật thuộc “bề ngoài”, và một kỹ thuật có “chiều sâu” vững chãi. Kỹ thuật hoàn hảo là điều kiện ưu tiên số một để có sự diễn đạt hoàn hảo mà ta sẽ nói sau đây...

III/ ẢNH HƯỞNG TÂM LÝ TÍNH :

V/d TLT thuộc về hành trang lý thuyết, sự hiểu biết nông-sâu của trí tuệ về âm nhạc, cá tính của người diễn, cái thần hay cái hồn mà ta truyền đạt được ra sao ở bản nhạc..Các phần này thuộc vào phần quan trọng nhất khi mà mỗi người có cùng một kỹ thuật ngang nhau. Người này hơn kém người kia tùy vào cách xử lý tinh tế bản nhạc tức sự dễ dàng về tâm lý.

Âm nhạc luôn có những thay đổi từ biểu hiện rõ ràng đến biểu hiện ngầm, các nốt nhạc nằm theo chiều ngang hay dọc có sự liên hệ mật thiết với nhau nhất là trong nhạc thể tính. Có lúc liên hệ thật chặt chẽ, lưng chừng hay không liên hệ, có nốt cần tránh xa nhau vv.... Cho nên người nhạc thủ còn phải học thêm luật hòa âm hay các v/d khác như sáng tác, chỉ huy, đệm nhạc, nhạc dân tộc, âm thanh học... rồi lúc đó trình tấu mới thấy hoàn chỉnh lên nhiều. Như vậy việc học đàn là cả một thời gian cố gắng rất dài và đều đặn. Âm nhạc là một biển cả sâu rộng mênh mông... mà không đơn thuần là những nốt nhạc vô hồn. Làn điệu có lúc rất khê, nhẹ nhàng...hay mạnh dạng, hùng dũng... có lúc ngừng nghỉ.... Dấu lặng đôi khi cũng là những nốt nhạc không tiếng và không có gì bấp bênh, vô điều kiện trong diễn tấu ở cả những đoạn nhạc mà người ta ghi chú là “tự do” (ad. libitum). Người diễn phải hiểu được âm thanh, âm nhạc đâu không có lời nhạc. Hợp âm chánh luôn được coi trọng và nó đóng một vai trò chủ đạo cho bản nhạc. Khi nhạc thủ còn bị chi phối bởi một trong hai v/d AHVLT hay AHTLT thì sự thành công trước thính giả chỉ là “tương đối”. VLT và TLT lại ít khi nào đi đôi cùng nhau, còn nếu chúng đi đôi thì ta sẽ thành một Ségovia, một Paganini hay một Mozart ! Nếu ta muốn áp đặt một ý chí trong diễn tấu hay không áp đặt thì cũng không thay đổi gì thành quả

diễn xuất một khi ta chưa đạt đỉnh cao nghệ thuật. Người nhạc thu tủa như một nhà kiến trúc sư... nhưng ở đây họ là nhà kiến thiết âm thanh, vì lúc diễn tấu thì phải biết là đang diễn tả cái hiện tại, đang hướng đến cái tương lai và cũng không thể quên được cái diễn quá khứ... Không những vậy mà năng lượng thoát đi sau một buổi trình diễn cho thấy gần tương đương với một môn chơi thể thao vì cũng đổ mồ hôi nhiều vậy.

Nói tóm lại thì âm nhạc luôn là điều bí ẩn dấu rằng ta có cho mình là đã hiểu hết được âm nhạc vì bản thân âm nhạc không nằm ở chiều ngang, chiều dọc, ở vật lý âm thanh hay ở hình thức triết lý nào...

LỊCH SỬ VÀ CÁC NHẠC SĨ GUITAR

- 1) Lịch sử đàn guitar cổ điển
- 2) Sự hưng thịnh của các nhạc cụ mang dây
- 3) Bản thành hình của đàn guitar
- 4) Tóm tắt lịch sử phát triển của guitar
- 5) Ký âm xưa của đàn guitar
- 6) Hòa âm dây đàn qua các thế kỷ
- 7) Thay đổi hòa âm dây đàn
- 8) Nhà đóng đàn guitar A.Torres
- 9) Trường phái guitar tại Ý :Carulli, Carcassi, Pagannini, Guillianni
- 10) Trường phái Tây ban nha : Sor và Aguado
- 11) F. Tarrega
- 12) A. Ségovia
- 13) *phụ lục* :Nhớ lại một buổi đàn của Ségovia.
Một số hình ảnh về đàn guitar.

LỊCH SỬ ĐÀN GUITAR

Các nhà khảo cổ và nhạc học không thể xác định được một cách chính xác về thời gian và nguồn gốc thật sự của đàn guitar cổ điển. Nhưng dựa vào các di chỉ hay tài liệu cổ tìm được thì các nhà nghiên cứu cũng đưa ra được các giả thuyết và chứng minh xuất xứ của đàn guitar hiện đại.

Theo nhà nhạc học thì đàn guitar dựa trên hai loại nhạc cụ chính mang dây có liên hệ đến nó như sau:

- Nhạc cụ mang dây được rung động trên “hết chiều dài” và phát ra một âm thanh duy nhất như đàn hạc cầm, đàn phím...

- Nhạc cụ có cần đàn mà các dây được “ngăn lại” bởi các ngón tay trên phím đàn và phát ra nhiều âm khác nhau như guitar, violon.... Đàn độc huyền cũng thuộc họ hàng này...

II/ GIẢ THUYẾT MỘT :

Các nhà nghiên cứu đều phần lớn đồng ý với giả thuyết cho rằng tổ tiên của tất cả các nhạc cụ có dây ngày nay đều là từ “cây cung sẵn bắn”! Giả thuyết xem ngộ nghĩnh nhưng có vẻ...vững chắc, và đàn guitar cũng từ đấy mà hình thành. Ta biết là sợi dây cung sẵn bắn của người sơ khai khi được bung ra thì phát âm thanh : người ta gọi đây là “cây cung nhạc”. Sự phát hiện âm thanh tình cờ này làm người tiền sử với một ít tò mò, thính giác và tìm tòi nào đó đã rất đổi lạ lùng hoặc vui mừng... rồi theo thời gian đã gắn thêm vào một hai đoạn dây khác. Như vậy là họ đã thành công tạo nên cây đàn cổ đầu tiên có hơn một dây của nhân loại. Đây là những đàn hạc cầm hay loại đàn lia (lyre) tối cổ có từ một rồi từ từ có đến mười mấy dây... Ngành khảo cổ thập tìm được ở hang động Lascaux của người tiền sử Cro-Magnon một hình vẽ người cầm “cây cung nhạc” (....) cách đây - 40.000 năm, và chắc sự việc có lẽ lâu hơn nữa ở nơi khác trên thế giới. Đây như là nhánh không có cần đàn mà sau này hậu duệ nó là loại đàn như Epinette, Cymbalum, Spina... rồi mới đến Clavecin, Piano-forte...

II/ GIẢ THUYẾT HAI :

Giả thuyết hai cho rằng đàn guitar có tổ tiên chính xác của nó. Đó là một bức tượng khắc đá của người Hittite Huyuk thuộc Ai-Cập cổ cách đây - 4.000 (trước CN) năm cho thấy một người nhạc công đang đứng đánh đàn "Kithara cổ" (có cần đàn và ô đàn). Như vậy đàn guitar từ nhánh này mà thành hình : đây thuộc về nhánh có cần đàn. Rồi từ từ mới có đàn Luth, đàn Vihuela, đàn guitar.... Còn đàn có cung kéo như viola... và nhất là violon mang hình dạng gọn nhẹ vĩnh viễn vào thế kỷ XVI bởi Amati, Guarneri và nhất là Stradivari (1698-1737). Ông S. có làm hai cây đàn guitar.

Tóm lại giả thuyết này cho thấy guitar có tổ tiên chính xác từ thời cổ đại xa xưa của nó và phải trải qua thật nhiều cải tiến mới được hình dạng số 8 hoàn mỹ như hiện nay.

III/ GIẢ THUYẾT BA :

Giả thuyết cho rằng đàn guitar được chế tạo hoàn toàn *riêng biệt* mà không phải trải qua nhiều biến đổi như giả thuyết hai. Để củng cố cho giả thuyết ba bởi vì hầu hết những nhà làm đàn đều luôn muốn giữ nguyên hình dáng tổ tiên của các nhạc cụ dẫu có trải qua nhiều biến đổi lịch sử thăng trầm.

Vào thế kỷ 13 đã xuất hiện nhiều tại Tây ban nha hai loại đàn có hình dạng hơi giống đàn guitar lúc này dưới sự cai quản của người Maures gốc Á-Rập từ Bắc Phi (711 đến 1469). Xưa kia người Persan, người Á-Rập và người Maures dùng guitar để hòa cho giọng hát hay ngâm thơ của họ.

- *Guitarra Morisca* : là loại đàn cũng tựa guitar nhưng có *lưng hình bầu* có nguồn gốc là đàn Á-Rập giống như đàn Luth, măng đô. Đàn guitarra Morisca mang ba hàng dây đôi và bắt đầu có ở Tây ban nha từ thế kỷ thứ VIII. Vào thế kỷ 15 thì Guit. Mor. chuyển dạng tựa đàn Luth như đàn Mandora...

- *Guitarra Latina* : là loại đàn có *lưng thẳng* thật giống đàn guitar hiện nay với 10 ô đàn và mang 4 hàng dây đôi (Re-sol-si-mi). Tài liệu cổ của Tây ban nha có nói về đàn này năm 1270 (và giống như đàn guitar cổ Hittite). Vào thế kỷ XV thì Guit. Latina chuyển dạng đến đàn *Vihuela*, như vậy đàn Vihuela được xem

như là tổ tiên gần đây nhất của đàn guitar hiện nay. Tính năng đàn Vihuela được thông dụng hơn đàn Mandora và nó có được 6 hàng dây đôi lên đồng âm và q8.

Tóm lại là với ba giả thuyết đều cho thấy đàn guitar đều xuất hiện rất xưa chứ không phải là một nhạc cụ mới chế tạo gần đây. Tại viện bảo tàng Athènes còn tượng điêu khắc cổ (-500 năm trước công nguyên) của một nhạc công nữ cầm đàn guitar đã làm cho nhạc sĩ đại tài Ségovia bật thốt lên : “Người ta có thể cho rằng tôi đã từ cách thức cầm đàn guitar của cô này mà ra !”.

Chữ guitar được các nước gọi như sau (xưa và nay) :

Ketharah (người San-dê ở Babylone xưa), Kithara (Hy-Lạp, Ai-Cập), Kuitra hay Gitar (Á-rập), Gitaar (Hà lan), Gitara (Ba Lan), Kitara (Tiệp), Chitarra (Ý), Guitarr (Thụy điển), Gitarre (Đức), Guitarra (Tây ban nha), Guitar (Anh), Guitare (Pháp).....

Các nhà thơ Pháp như Guillaume de Machault, Eustache Deschamps (thế kỷ XIV) đã gọi guitar là “Guiterne” (cho đàn Guitarra Latina) trong thơ của mình, và chữ guitare xem như được hình thành như sau:

Guinterne-Guiterne-Guistarne-Guitare.

IV/ THẾ KỶ 16

Đất nước Tây ban nha là nơi trung tâm phát triển về kỹ thuật diễn tấu và sáng tác nhạc cho guitar từ thế kỷ XVI cho đến giữa thế kỷ XX. Trong khoảng thời gian đó thì guitar cũng được phổ biến tại nhiều nước khác như Pháp, Ý, Đức, Anh, Áo, Liên xô... và các nước Nam Mỹ như Mexico, Braxin, Argentin.... Từ giữa thế kỷ XX đến nay thì guitar đã sang châu Á, châu Phi, Trung Đông vv... Để đạt được kết quả tốt như trên thì đàn guitar đã phải trải qua nhiều đoạn đường rất thăng trầm.

Từ thế kỷ trước 13 cho đến giữa thế kỷ 16 thì nhạc cụ guitar vẫn chưa định hình và còn rất mập mờ cho nên chưa có gì về lý thuyết lẫn thực hành. Đầu thế kỷ 16 thì đàn guitar có 4 hàng dây đôi, và theo Juan Bermudo thì nó được biến cải từ đàn Vihuela (bỏ bớt hai dây ở đầu cực cao và thấp). Sau đó guitar mang 5 hàng dây đôi năm 1555 (là,rê,sol,sí,mí). Còn quyển sách của nhạc sĩ Catalan Juan Carlos Amat năm 1586 có nói về đàn

guitar 4 hàng dây đôi với một dây mi. Người ta còn cho là ông V. Martinez Espinel là người đã gắn thêm dây đơn mi vào đàn guitar có 5 hàng dây đôi, mà ở nhiều nước khác đã bắt chước, và được gọi là đàn Tây ban cầm (guitare Espagnole).

Thế kỷ 15 và 16 có nhiều nhạc sĩ tiếng tăm về các loại đàn dây (Luth, Vihuela và guitar) xuất hiện như : John Dowland, Luys Milan, Fuenllana, Valderrabano, Luis Narvaez, S. de Murcia, Leroy... Đây là thời kỳ *hưng thịnh đầu tiên* của các loại đàn dây trong đó có đàn guitar, mà nổi bật nhất thời kỳ này là đàn Luth. Thời kỳ *hưng thịnh đầu tiên* của guitar có tên là Guitare Renaissance (guitar thời Phục hưng) và không còn mập mờ giữa guitar Latina hay Guitar Morisca như trước kia. Các tác phẩm được viết theo lối “ký âm xưa” (tablature ancienne) dùng các số hay mẫu tự ở khuôn khóa.

VI/ THẾ KỶ 17 :

Sang đầu thế kỷ thứ 17 thì hòa âm dây đàn là, rê, sol, si, mi) đã được khẳng định tuy đàn vẫn là 4 hàng đôi và một đơn. Nhiều nhạc sĩ guitar giỏi đã xuất hiện như G. Sanz, Pisador, R.de Visée, Kasperger, Corbetta... Thời kỳ này ở khắp nơi người ta đều chơi đàn guitarra Española (5 hàng dây). Vào cuối thế kỷ các giới triều đình vua chúa tại Âu Châu rất ưa chuộng đàn guitar (hay guitare baroque) và mời nhiều nhạc sĩ giỏi về dạy đàn như Gaspar Sanz, Robert de Visée... Còn các họa sĩ đã để lại những bức tranh đẹp về Guitar, Luth và Vihuela ở cuối 17 sang 18. Trong suốt 3/4 về sau của thế kỷ 17 thì hầu hết các loại đàn có dây bấm đều tuyệt dốc và mất ảnh hưởng trong giới âm nhạc chuyên môn bởi sự xuất hiện hoàn chỉnh của đàn phím Clavecin.

VI/ THẾ KỶ 18 :

Đàn Luth cũng ở chung số phận tuyệt dốc ở toàn Châu Âu chỉ trừ tại Đức là còn sử dụng. Rồi số phận của nó cũng đến ở Đức vào khoảng đầu thế kỷ 18.

Ký âm mới bắt đầu xuất hiện ở các tác phẩm cho guitar vào đầu thế kỷ 18 để thay thế ký âm cổ. Khi đàn Luth bắt đầu mất dạng thì đồng thời J.S. Bach có viết một số bài bản rất hay cho đàn này (sau này có soạn lại cho guitar). Thời kỳ huy hoàng nhất

của đàn Luth là ở thế kỷ 16 và đầu 17, vào 18 cho clavecin và 19 là dương cầm... còn guitar trở lại khiêm tốn ở cuối 18.

Năm 1719 nhạc sĩ F. Champion (1680-1740) được mở lớp đàn guitar đầu tiên tại Académie Royale de Musique. Đến cuối thế kỷ 18 thì đàn guitar gần thành hình số tám khi bỏ các hàng dây đôi. Sự xuất hiện các tác phẩm thính phòng của L. Boccherini chứng tỏ thêm khả năng đàn guitar. Nhạc sĩ F. Moretti có viết sách đầu tiên (1799) về guitar với 6 hàng dây. Nhờ đơn giản hóa và thêm dây trầm cuối cùng mà đàn guitar đã vượt hẳn đàn Luth trong giới âm nhạc vào đầu thế kỷ 19 khi các loại đàn dây trở lại.

Nhờ vào Miguel Garcia cổ vũ khắp nơi cho guitar mà nó trở nên hấp dẫn say cho nhiều nhạc sĩ để đàn guitar lên được đỉnh cao nhất vào thế kỷ 19. Các tác phẩm cho guitar mang *ký âm mới* cùng cung cách hòa âm đã tiến cao vào cuối thời kỳ này. Hiện chưa biết nước nào có công thành hình nên đàn guitar 6 hàng dây đơn (Tây ban nha, Pháp, Đức hay Ý...) mà đây đó các nhạc sĩ guitar đã sử dụng (Carulli, Aguado, Sor, Paganinni...)

VIII/ THẾ KỶ 19 :

Sự định hình theo số 8 (đầu 19) của guitar gần hoàn chỉnh với 6 dây đơn nên kỹ thuật sáng tác lần trình tấu đã vùng dậy mạnh mẽ bởi các nhạc sĩ thuộc trường phái Ý như Guilianni, Carulli, Carcassi, Paganinni... Nhưng nhất vẫn luôn là ở Tây ban nha với Aguado và nhất là Sor... (Sự phát triển của nền âm nhạc cổ điển cho đàn dương cầm và guitar coi như đi song song cùng nhau). Đây là sự *hưng thịnh lần hai* của guitar.

Năm 1854 là những cây guitar đầu tiên hình thành *cấu trúc mới* và kích thước coi như vĩnh viễn bởi A.Torres (đến nay vẫn còn áp dụng kích thước). Paris trở nên trung tâm tụ hợp các nhạc sĩ guitar danh tiếng thời đó (1/2 đầu thế kỷ 19) tuy đàn chưa có thùng đàn rộng và đẹp như sau đó.

Sự suy hoàng của guitar gần 2/3 đầu thế kỷ 19 thì bị suy sụp lại lần thứ hai. Đàn hầu như bị quên lãng đi và cũng không còn nhà diễn tấu hay sáng tác nào giỏi nữa. Đàn chỉ xuất hiện

trong các buổi họp mặt văn nghệ nho nhỏ. Về nguyên do thì có lẽ do sự xuất hiện nhạc giao hưởng, nhạc đại kịch trường.... cuốn hút hầu hết giới âm nhạc và các giới khác. Lý do khác là do phát âm của guitar không lớn bằng dương cầm... và phần giai điệu trong hòa tấu thì kém sức mạnh hơn violon...

Ở trong một tình cảnh lu mờ đó cũng có xuất hiện một nhạc sĩ guitar tầm tiếng là N. Coste (1806-1883) nhưng hoàn toàn lẻ loi và không vươn lên nổi... Nhiều người nghĩ rằng nguy cơ có thể là vĩnh viễn !

Nhưng rồi may mắn đã vớt được đàn guitar ra khỏi cơn khủng hoảng và cùng chinh nước Tây ban nha tiên phong trên lãnh vực đàn guitar vào khoảng cuối thế kỷ 19 : Fancisco Tarrega (1852-1909). Tarega được xem là người làm nên cuộc *hồi sinh lần thứ ba* để đưa đàn guitar ra khỏi cơn bão tố và như là người nối tiếp của Sors và Aguado... khi cây đàn guitar cổ điển đã được hình dạng hoàn hảo, trong khi các loại đàn có dây khác đều biến mất do guitar có những ưu điểm về hòa âm, về chuyển thể, về đối âm vv...

VIII/ ĐÀN GUITAR CỔ ĐIỂN VÀO THẾ KỶ XX :

Với Tarrega đã xuất hiện lần đầu tiên các tác phẩm phiên dịch (transcription) của các nhạc cụ khác soạn lại cho guitar rất hoàn chỉnh và phong phú. Nổi gót ông là hai truyền nhân giỏi nhất : M.Llobet và E. Pujol. Llobet rất tiếng tăm trong diễn xuất, còn Pujol thành công nơi nghiên cứu, lý thuyết dạy học.

Nếu như Tarrega và hai đệ tử uyên thâm mở ra một chân trời rộng mới cho guitar thì chính thiên tài nhạc sĩ A.Ségovia (Tây ban nha 1894-1987) làm cho đàn được lan truyền khắp thế giới, ảnh hưởng mãnh liệt đến giới nhạc sĩ chuyên nghiệp, đến các trường Quốc Gia Âm Nhạc bắt đầu từ giữa thế kỷ XX.

Nhờ sự có mặt của S.mà đàn guitar được xem cùng giá trị như piano, violon hay trung vĩ cầm trong các cuộc độc tấu, hòa tấu hoặc thậm chí một số đại hòa tấu mà từ lâu các nhạc cụ trên hoàn toàn chiếm lĩnh ngôi vị thống trị trong âm nhạc.

Năm 1918 trở đi thì càng ngày càng có nhiều nhà soạn nhạc, sáng tác viết cho đàn guitar cùng nhiều nhạc sĩ guitar nổi tiếng đều là học trò Ségovia. Vai trò của S. được xem như một Paganini của violon hay một Liszt của piano...

TÓM TẮT LỊCH SỬ PHÁT TRIỂN GUITAR

I/ THẾ KỶ 16 :

- Bắt đầu xuất hiện các nhạc phẩm theo lối ký âm xưa của những loại đàn có dây bấm như Vihuela, Luth, Guitar... Tại Tây ban nha đàn Vih. thay thế đàn Luth với nhiều tác phẩm năm 1536.

- Quyển sách đầu tiên nói về guitar (1586)

- Nhiều nhạc sĩ đàn dây như : Francisco de Milano (1497-1543), Luis Milan (1500-1565) L. Narvaez (1500-1555), A. Mudarra (1546 ?-1580), M. Fuenllana (?-1579), J. Dowland (1562-1625), D. Pisador (1552)...

II/ THẾ KỶ 17 :

- Hưng thịnh đầu tiên của guitar tuy rất mập mờ.

- Nhạc sĩ như : F. Corbetta (1615-1681), R. de Visée (1650-1725), G. Sanz (1674-1710), Kasberger, A. Cabezón, D. Pisador, A. Leroy...

- Mất ảnh hưởng của đàn dây bấm bắt đầu ở 1/3 của thế kỷ 17 trong đó có guitar.

III/ THẾ KỶ 18 :

- Mất ảnh hưởng lâu dài lần thứ nhất của guitar và mất hẳn đàn Luth tại Âu Châu trừ ở Đức

- Vài tác phẩm cho đàn Luth của J.S. Bach rất giá trị (mà Bach không phải là một Luthiste).

- Sự trỗi dậy lần hai của guitar vào cuối thế kỷ 18 đang bắt đầu.

- Các nhạc sĩ Luth và guitar như : S.L. Weiss (1686-1750), J.L.Krebs (1713-1780), L.Boccherini (1743-1805), S.de Murcia, F. Campion...

IV/ THẾ KỶ 19 :

- Đàn guitar cổ điển với 6 dây đơn bởi A.Torres (1854) .

- Sự phát triển vượt bậc về kỹ thuật sáng tác và diễn tấu guitar .

- Các nhạc sĩ tiếng tăm như : Carulli, Sors, Aguado, Guilianni, Paganini, Carcassi, N.Coste (1806-1883), L. Legnani (1790-1877), F. Molino (1775-1847)...

- Cuối thế kỷ thì guitar mất ảnh hưởng lần thứ hai .

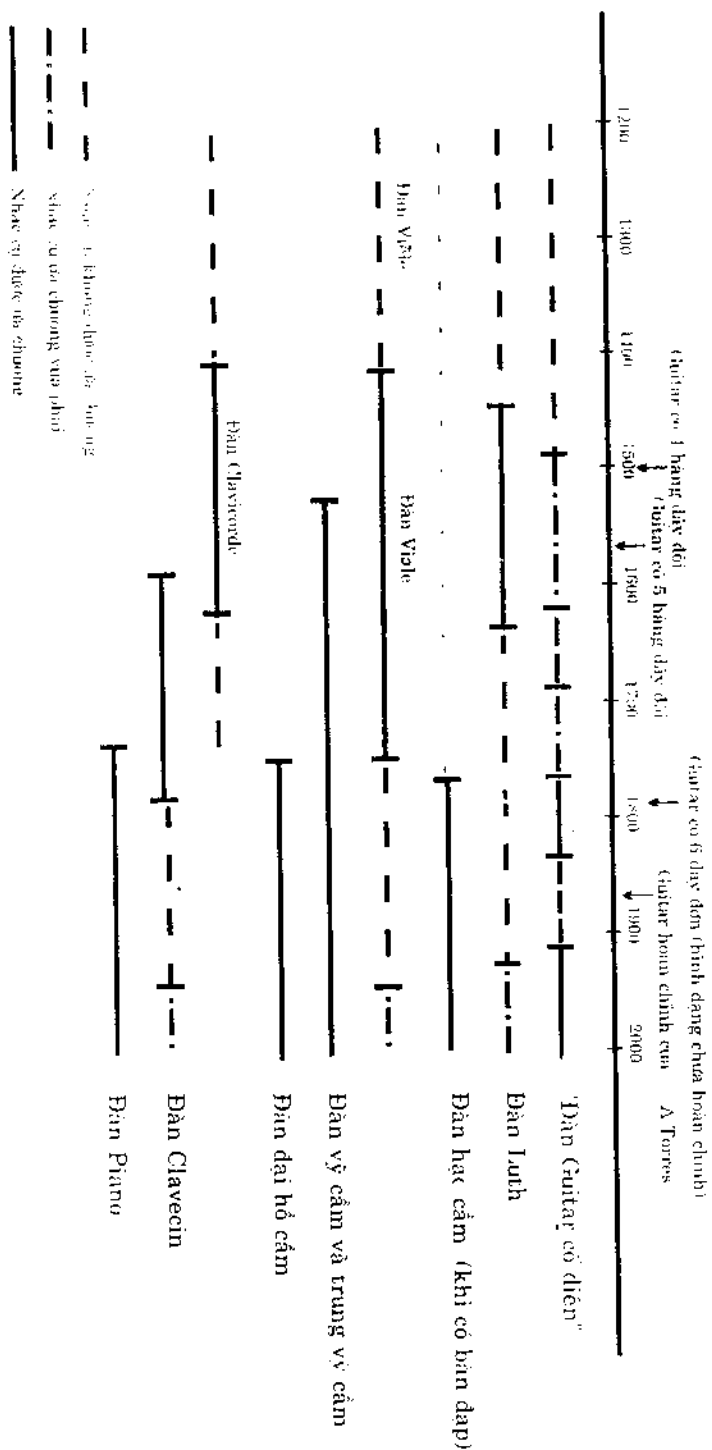
V/ THẾ KỶ 20 :

- Cuộc trở lại lần thứ ba của guitar bởi F. Tarrega cùng hai truyền nhân của ông là M.Llobet và E. Pujol.

- Cuộc cách mạng toàn diện cho guitar với A. Ségovia.

SỰ HÌNH THẠNH CỦA NHẠC CỤ MANG DÂY

SỰ HÌNH THẠNH CỦA NHẠC CỤ MANG DÂY



BẢN THÀNH HÌNH CỦA DÀN GUITAR

DÀN GUITAR

I/ Thời thượng cổ

Âi-Cập : Kithara ;
Assyrie : Ketharah

Á-Rập : Kuitra ; Hy-Lạp : Cithara

Rome : Cithare....

II/ Thời trung cổ

a) - Guitare Mauresque

- Guitare Latine

b) - Cithare

- Psaltérion

- Tympanum

- Cymbalum

III/ Thế kỷ 16

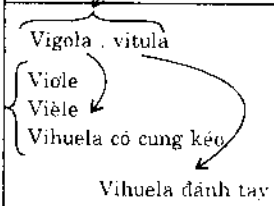
- Đàn guitar thời “phục hưng” (4 hàng dây đôi)

IV/ Thế kỷ 17 và 18 :

- Guitare “baroque” : (5 hàng dây đôi , và 5 hàng đôi + 1 dây mí cao)

V/ Thế kỷ 19 và 20 (guitare classique)

- Đàn guitar cổ điển (6 dây đơn)

<u>DÀN VIOLE</u>	<u>DÀN LUTH</u>
Rome: Fidicula	Á-Rập: All
 Vigola , vitula Viole Vièle Vihuela có cung kéo Vihuela đánh tay	Luth
	- Luth thời “phục hưng” (8 đến 10 hàng dây)
	- Luth baroque (13 đến 14 hàng dây) - Mandore - Mandoline - Théorbe ...

* Dàn Luth : Đàn Luth được sử dụng mạnh ở Âu-Châu từ cuối thế kỷ 15 qua 16 và ở 2/3 thế kỷ 17. Đàn Luth là một trong những nhạc cụ làm cho nền âm nhạc phương Tây được phát triển bởi tính hòa âm của nó. Cuối thế kỷ 17 và ở thế kỷ 18 đàn Luth có thay đổi hòa âm dây đàn. Kỹ thuật đánh đàn Luth hơi khác guitar (vì ngón út có thể để trên mặt phẳng thùng đàn) và

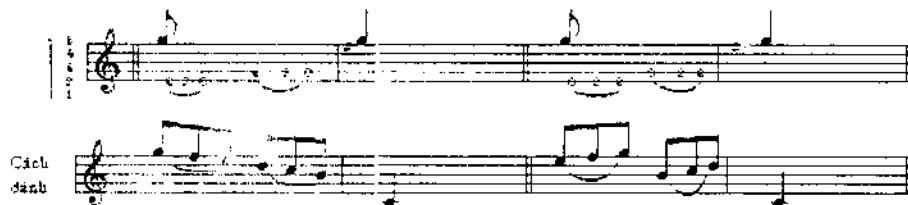


2) Đàn guitar 5 hàng dây :

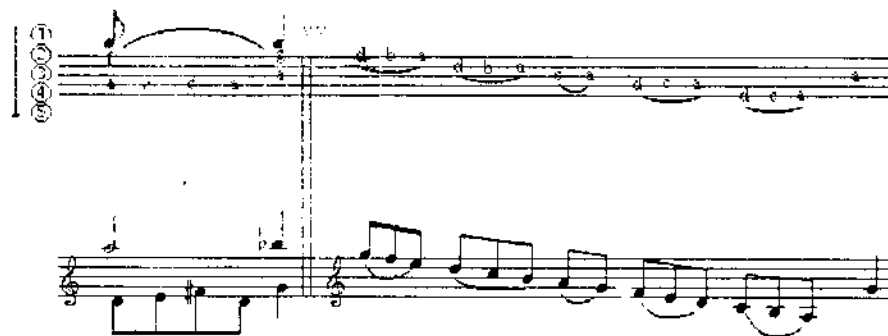
TD 1 của Tây ban nha : nhạc sĩ Gaspar Sanz (còn là nhạc sĩ đàn organ)



TD2 của Ý đại loại :



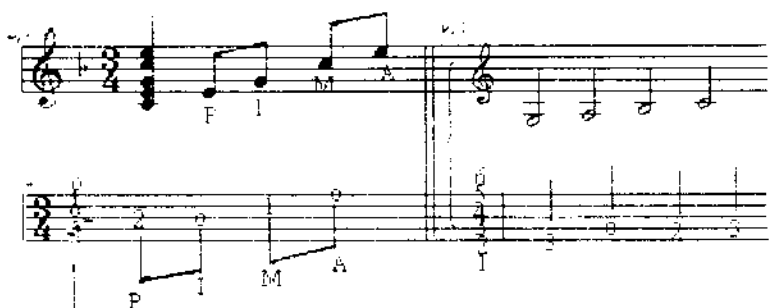
TD3 của Pháp : nhạc sĩ Robert de Visée



3) Hiện nay có người vẫn còn sử dụng cách ghi số cho đàn guitar 6 dây (thường như nhạc Flamenco hay nhạc modern ...cho người nào không thích đọc nốt !):

a) Đánh số từ trên xuống (flamenco)

b) Đánh số từ dưới lên (modern)



HÒA ÂM DÂY ĐÀN QUA CÁC THẾ KỶ

II/ HÒA ÂM DÂY ĐÀN VÀO THẾ KỶ 16 :

1/ Hòa âm cũ của guitar 4 hàng dây : Fa-do-mi-la

2/ Một hòa âm khác : sol-do-mi-la, và một guitar khác tên là Mercure với Do-fa-sol-do

3/ Theo Juan Bermudo thì hòa âm thông dụng nhất của guitar ở thế kỷ 16 là từ đàn Vihuela cái tiến được bỏ đi hai dây ở đầu cực : Do-fa-la-re. (Đàn được gọi là Guitare Renaissance (guitar Phục hưng))

Hòa âm của đàn Vihuela và guitar :



Đàn Vihuela là loại đàn trung gian giữa Luth và guitar với 10 ô đàn (6 hàng dây đôi). Cùng thời cũng có đàn Vihuela với 7 hàng dây thông dụng khác : Sol-do-fa-la-re-sol-do. Năm 1555, J.Bermudo có nói thêm về guitar với 5 hàng dây đôi. Theo nhạc sĩ Catalan J.Carlos Amat nói về guitar 5 hàng dây (4 hàng dây đôi và một đơn) trong quyển sách năm 1586 như sau :



III/ HÒA ÂM GUITAR VÀO THẾ KỶ 17 VÀ 18

Thời kỳ này được gọi là Guitare baroque. Cuối thế kỷ 17 và đầu 18 thì đàn guitar có rất nhiều hòa âm khác nhau. Cuối thế kỷ 18 thì nhạc sĩ F. Moretti có nói về đàn guitar sử dụng nhiều tại Tây ban nha là 6 hàng dây đôi với 15 ô đàn (mi-la-re-sol-si-mi).

Năm 1799 thì nhạc sĩ Fernando Ferrandière có trình bày tại Madrid cây đàn guitar của mình với 17 ô đàn và có 6 hàng dây (5 dây đôi và một đơn) :



Các loại đàn guitar khác :

. Năm 1773 Van Hecke có đàn guitar với 12 dây gọi là "bissex"

. Năm 1788 ở Paris có đàn guitar 7 dây của Morlane

. Năm 1789 có đàn với hai cần đàn của A. Troyes

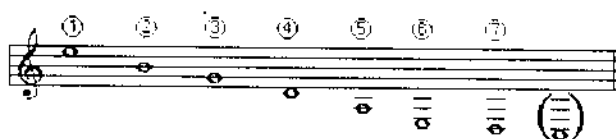
. Tại Vienne có đàn guitar 8 dây, tại Liên xô có đàn guitar 10 dây của Lebedev

. Munchs và Charbonnier có đàn guitar "đa dây" tới 20 dây !

III/ THẾ KỶ 19 VÀ 20 : (Guitare classique)

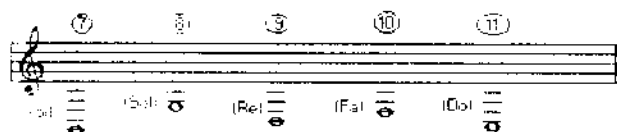
- Sang đầu thế kỷ 19 thì những nhạc sĩ guitar nổi tiếng như Sor, Aguado, Carulli, Carcassi...đều sử dụng đàn guitar cổ điển "6 dây đơn" (mi-la-re-sol-si-mi) nhưng hình dáng đàn chưa đẹp và hoàn hảo. Nó nhỏ hơn đàn guitar classic của Torres (1854) vốn là tiền bối của guitar hiện nay.

- Nhạc sĩ Pháp Napoléon Coste (giữa thế kỷ 19) có cây đàn guitar 7 dây (Heptacorde) mà dây trầm nằm ở ngoài cần đàn tức chỉ đánh được thêm nốt buông Rê (Với dây này có thể xuống nữa thành Đồ trầm), và dây này rất hợp với các bài nhạc có âm chủ là Rê :

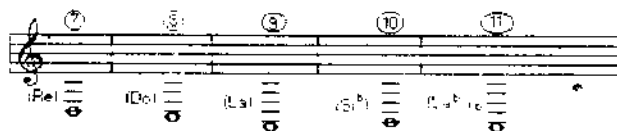


(Sor, Giuliani và Legnani đều có đánh thử loại đàn này.)

- Nhạc sĩ Manjon (Tân ban nha) có cây guitar đến 11 dây (dây 7 và 8 ở trên phím) ;

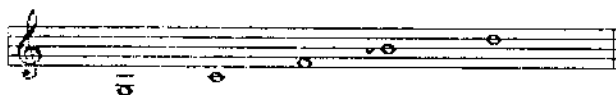


- Thường thì khi tiếp tục thêm dây trầm cho đàn 6 dây là để áp dụng cho các bài nhạc có thể thức khó như Lab, Sib vv... :

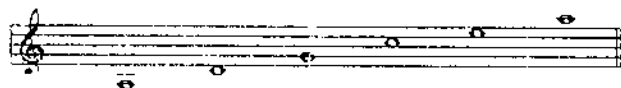


- Các loại đàn guitar khác như :

. Giuliani có sáng chế cây guitar 5 dây cao hơn guitar cổ điển một q3 (còn gọi là Guitar q3) với hình dáng còn nhỏ hơn :



. Hay có loại guitar q4 cũng nhỏ mang dây :



. Ở Nga có guitar với 7 dây trên phím và bằng guitar thường :



... hay guitar có thùng lớn hơn guitar thường theo q4 dưới : si, mi, la, re, fa, si

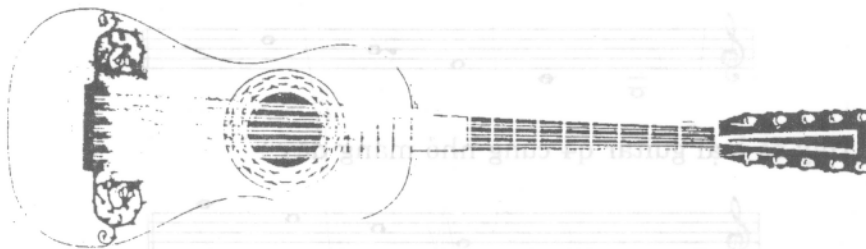
- Vào năm 1963 hai ông Ramirez-N. Yepes đã hoàn thành đàn guitar 10 dây đơn ở trên phím đàn (thêm vào 4 dây trầm : do, sib, lab, solb) và cây thứ hai tại Barcelone bởi Ignacio Fleta, tuy âm vực có rộng hơn đàn guitar cổ điển nhưng đàn ít được ưa chuộng vì cần đàn quá to, đắt tiền, tác phẩm ít, khó đánh...

Thực tế các loại guitar trên 6 dây đều gây khó khăn cho diễn xuất vì sự cộng hưởng nhiều ở các âm trầm sẽ tạo nên quãng nghịch nếu không được chặn đứng kịp thời bằng bàn tay mặt... Ông N.Yepes vừa mất năm 1997 thọ 69 tuổi và là người nổi tiếng qua bài “Jeux Interdits” (những trò chơi bị cấm).

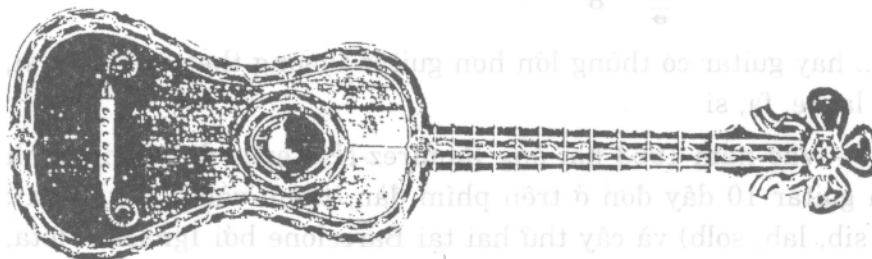
a) Đàn guitar 5 hàng dây (9 ô đàn) :



b) Đàn guitar 5 hàng dây đôi của Ý với vài phím nối tiếp được đóng thẳng lên mặt đàn :



c) Đàn guitar với 6 dây đơn của Carulli (thế kỷ 19) có hòa âm như hiện nay :



THAY ĐỔI HÒA ÂM DÂY ĐÀN

Các nhạc thủ guitar thường thay đổi hòa-âm dây đàn chính thành những hòa-âm mới : việc này chứng tỏ dễ tăng thêm nốt trầm cho dây đàn, làm dễ dàng việc diễn tấu, để thích ứng với âm-thể của ban nhạc...

Hòa-âm chính của ghita (mì-là-rê-sol-si-mi) được áp dụng và khám phá vào đầu thế kỷ 18 tại Âu-Châu (có lẽ tại nước Tân ban nha) vẫn là hòa âm chánh cố định, bất di bất dịch vì hòa-âm này dựa vào khả năng tính, tính chất dây đàn cũng hiệu quả hợp nhất với guitar. Nó là kết quả của công cuộc tìm tòi của những nhạc sĩ guitar và các nhà đóng đàn trong nhiều thế kỷ trước đó. Hòa âm cố định theo q4 của guitar là thật tự nhiên và tuyệt diệu vô cùng, không sửa đổi gì nữa hết !

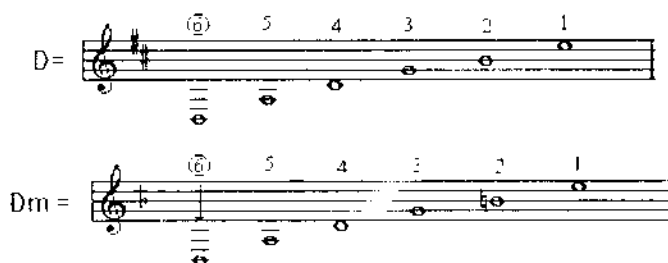
II/ HÒA ÂM ĐƯỢC ÁP DỤNG NHIỀU NHẤT :

a) Thể Rê trưởng và Rê thứ (dây 6)

Phân đồng và nhiều nhất với dây trầm Mi được xuống một âm. Như thế nốt mì trở thành Rê bằng cách bấm ở ô 7 của dây mì để lên theo đồng âm cùng dây là.

Để ý tiếp thì ta nhận thấy cách bấm của dây mới này hoàn toàn giống dây 4 nhưng nó ở dưới dây 4 một q.8

Hòa âm mới này thích ứng với những âm-thể Rê trưởng và Rê thứ : thí dụ như bản Concerto d' Aranjuez (J. Rodrigo) hay bản Chaconne -Dm- (J.S. Bach)

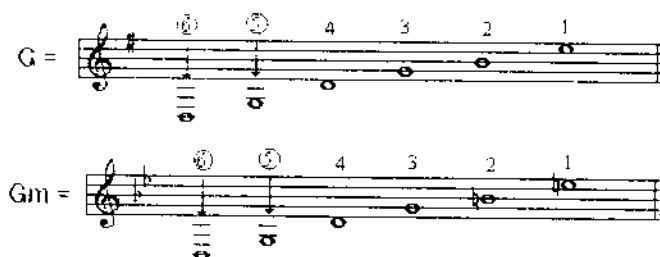


b) Thể Sol trưởng và Sol thứ : (dây 6) và (dây 6, dây 5)

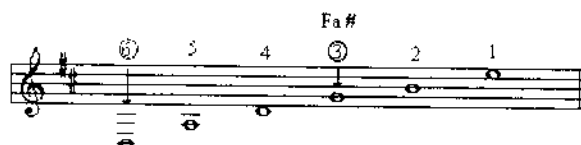
+) Hòa âm trên đây cũng cho ta được một q.5 đ/v chủ âm sol là nốt Re :



+) Cũng như trên thì ta có thể xuống dây 5 thành nốt sol (chủ âm) . thí dụ như cách hòa âm tuyệt diệu của bản Sevilla (Isaac Albéniz) - soạn bởi Miguel Llobet-



c) Để hòa âm được giống đàn *Vihuela* (loại đàn qui-cầm xưa của Tây ban nha), thì ta xuống *dây sol* nửa- âm để thành pha thăng. TD như bản Fantasia của Alonso Mudarra (1546)



III/ NHỮNG HÒA ÂM KHÁC CỦA DÂY ĐÀN :

a) *Thế Fa trưởng* (dây 6)

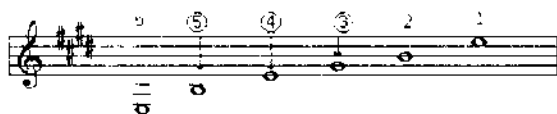
Đối với thế Fa trưởng thì ta có thể lên nửa âm cho dây mi như sau :



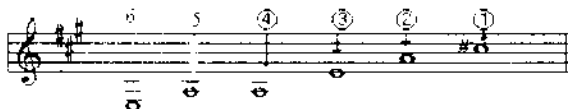
b) *Thế sib trưởng* (dây 6), (dây 5):



c) *Thế mi trưởng* : (dây 5), (dây 4), và (dây 3)



d) *Thế La trưởng* : áp dụng cho 4 dây cao



e) *Thế Do trưởng* : cho dây 2 và 4,5,6



f) *Thế Mi thứ* : (dây 5)



III/ TÁC DỤNG CỦA NHỮNG HÒA ÂM MỚI :

Trong 6 dây đàn thì người ta thường thay đổi hòa âm để thích ứng với diễn tấu hay đệm đàn :

- Thường thì xuống từ 1/2 đến 2 âm (Đô trầm)
- Còn lên thì ít hơn : 1/2 hay 1 âm là tối đa vì có thể đứt dây!

Việc thay đổi hòa âm như trình bày ở phần (I) thì làm ta dễ dàng thêm việc diễn tấu, còn ở phần (II) thì hơi khó khăn khi ta chưa quen. Nhưng đ/v các dân tộc như Tây-ban-nha hay Ý thì họ hay thay đổi để đệm các vũ điệu, các bài nhạc dân gian... và tùy vùng mà cách sử dụng hòa âm có khác nhau. Phần đông họ để các hòa âm trưởng như C,A,E...

Khi co hòa âm mới thì chỉ cần khẩy xuống 6 dây là có được âm thể như ý muốn, và các tiếng bồi thanh cũng thay đổi theo rất phong phú. Nhạc dân gian VN soạn cho guitar cổ điển cũng có nhiều bài lên-xuống dây như Lưu thủy (mi,si,re,so[#],si,mi)- Tạ Tấn soạn-; Người ơi người ở đừng về (mi xuống rê) - Phạm Văn Phúc soạn -...

NHÀ ĐÓNG DÀN GUITAR :

ANTONIO TORRES JURADO (1817-1892)

Torres sinh ngày 13/6/1817 tại San Sébastien (Almeria) nước Tây ban nha. T. là học trò của nhà đóng đàn danh tiếng José Pernas (Grenade).

Sau thời gian học tập thì T. về ở số 32 Cerra jeria (Séville) cho đến năm 1870. Đây là thời kỳ đầu tiên của ông (1850-1870) với những cây đàn guitar hoàn thành hình dạng vĩnh viễn (nhất là vào năm 1854) : hình số 8 với kích thước mà chúng ta thừa hưởng đến ngày nay.

Điều quan trọng đặc biệt là T. đã ấn định chiều dài của sợi dây đàn trên mặt phẳng thùng đàn : 650 mm. Chính việc này đã cho T. tìm được những thay đổi tinh vi và hàng loạt vấn đề có tính cách mạng cho đàn guitar cổ điển mà trước đó nó có hình dáng nhỏ và không đẹp, không hoàn chỉnh và không vang dội...

T. được toàn thế giới guitar từ xưa nay tôn vinh như một Stradivari về guitar. S. cũng có đóng hai cây đàn guitar. S. thuộc về thế

kỷ 18, làm khoảng 1500 vĩ cầm, viola và violoncelle. S. là người phát hiện gỗ thông làm mặt đàn có tính dẫn âm rất tốt và đều đặn. Các loại đàn violon của S. là đề tài lớn cho các nhà nghiên cứu âm-thanh-học từ lâu vì chúng vang rất tốt.

Năm 1870 Torres trở về lại nơi sinh thành để tiếp tục đóng đàn guitar, và đây là thời kỳ thứ hai của ông cho đến khi mất là ngày 19/11/1892. Về cuộc đời của T. thì người đời không biết nhiều về T. vì ông sống rất ẩn dật để làm việc cật lực. Cây đàn nào của ông đóng cũng vang thật tốt và các học trò tiếng tăm nổi nghiệp như Vincente Arias, Santos... nhưng nhất là Manuel Ramirez...

TRƯỜNG PHẢI Ý : CARULLI, CARCASSI VÀ GUILIANNI

FERDINANDO CARULLI (1770-1841)

F. Carulli sinh (cùng năm với Beethoven) tại Naples vào ngày 10/2/1770. Carulli là một nhạc sĩ tự học guitar và đã đến mức tuyệt diệu trong âm nhạc guitar. Ông được xem là người bậc nhất tại Ý vài thế kỷ 19 cho trường phái guitar.

C. sang Paris sống năm 1808 và nổi tiếng là một nhà sáng tác đầy tài năng, một danh thủ, một giáo sư giỏi về guitar. C. còn có người con giỏi về guitar là Gustave Carulli (1801-1876) và là GS. tại nhạc viện Paris.

Sáng tác của C. có hơn 300 bài vào khoảng từ năm 1808-1820 dưới nhiều dạng khác nhau : độc tấu, song tấu, tam-tứ-ngũ tấu khúc và cả hòa tấu với dàn nhạc...

Năm 1810 C. cho xuất bản quyển sách dạy đàn guitar mà nó được tái bản rất nhiều lần. Đó là quyển mà chúng ta đang thừa hưởng hiện nay. Ông mất tại Paris vào tháng 2/1841.

NICOLO PAGANINI (1782-1840)

P. sinh tại Gênes ngày 27/10/1782 là một nhạc thủ danh tiếng bậc nhất về violon nhưng cũng là một tay guitar cừ khôi mà các nhạc sĩ thời đó đều công nhận. Càng chứng minh thêm cho thấy là các tác phẩm guitar của P. đều có một kỹ thuật cao. Tác phẩm là những làn điệu dân gian của Ý. Hiện ở viện bảo tàng âm nhạc Paris vẫn còn giữ cây đàn guitar mang chữ ký bởi P. và H. Berlioz. (Tôi có xem đàn này và nó có khuôn mẫu nhỏ hơn đàn guitar hiện nay nhiều). P. mất tại Nice ngày 27/5 vì bệnh thanh quản viêm và ngày mất của ông người ta còn thấy cạnh đó là một đàn guitar. P. đến với guitar lúc 18 tuổi. Người ta thường gọi P. là một nhà "phù thủy" của đàn violon, còn chính ông thì nói : "Tôi là vua đàn violon song đàn guitar lại là hoàng

hậu của tôi"... Sáng tác cho guitar gồm nhiều tác phẩm độc tấu, 12 cầm tấu khúc (violon và guitar), 6 tứ khúc (violon, trung vĩ cầm, alto và guitar) v.v..

MATTEO CARCASSI (1792-1853)

Sinh tại Florence (Ý) và mất ngày 16/01/1853, C. là nhà sáng tác và diễn tấu rất tiếng tăm như các đồng hương là Carulli, Giuliani...C. thường xuyên trình diễn tại các thủ đô Pháp, Anh, Đức... C. để lại độ 80 bản nhạc và một quyển dạy học đàn op59. C. đến Paris là năm 1820, Londres năm 1822 và Đức năm 1824-1827.

MAURO GUILIANNI (1781-1828)

Guilianni sinh ngày 27/7 tại Bisceglie (Bari) ở miền nam nước Ý, và mất tại Naples ngày 8/5.G. là nhạc sĩ tự học về guitar đã đạt mức lưu truyền. Sự vang danh của G. vững chắc toàn cõi Âu Châu vào thời đại lúc còn sống.

G. đến thành phố Vienne (Áo) năm 1807 và đã được triều đại vua mời về cung điện dạy đàn ghita. Trong khoảng thời gian từ 1807 cho đến 1819, G. xuất bản hơn 100 tác phẩm âm nhạc về ghita. G. hoạt động trong hội âm nhạc gồm những nhạc sĩ danh tiếng như Diabelli, Hummel, Moscheles... Beethoven rất ngưỡng mộ nhạc sĩ G. và có cho soạn lại ít tác phẩm của mình dành cho ghita ở phần đệm như Ich denke dein, Der Junghing in der Freunde...

Năm 1819 G. rời thành phố vienne và đi trình tấu khắp nước Ý, qua Hòa-Lan và St Pétersbourg (Liên Xô) rồi trở về Rome. Đầu năm 1823 G. qua Luân-đôn và cho ra nguyệt san về âm nhạc : The Guilianad. Tại Anh thính giả rất thích đi nghe G. trình tấu đàn ghita và nhiều hơn cả Sors. Nguyệt san Guilianiad hết xuất bản vào cuối năm 1823. Tất cả tác phẩm của G. gồm

khoảng 230 bài và có nhiều bài về hòa tấu với các nhạc cụ khác. (Phần lớn tác phẩm của G. đã được in lại vào thế kỷ XIX tại Leipzig, Luân-đôn, Paris).

Vào thời gian hoạt động của G. thì đàn ghita vừa mang dây đầy đủ là 6 dây đơn (nhưng đàn ghita 5 hàng dây vẫn còn được sử dụng nhiều). Những nhạc sĩ thuộc trường phái mới về ghita đang cố gắng thành lập cách ký âm mới cho ghita hơn là việc viết theo Tablature xưa, Carulli, Federico Moretti (sinh 1765), Antonio Nava (sinh 1775), Guilianni... đã sử dụng ký âm mới cho ghita. Bộ khóa sẽ là khóa Sol giống như vĩ cầm, và quan trọng khác là sự phân biệt rõ ràng giữa điệu nhạc và phần đệm như sau :



G. là một trong những nhạc sĩ ghita đầu tiên tìm ra cách viết cho ghita với những dấu lặng và phần chia nốt như trên. G. có con gái là Emilia G. cũng là nhạc sĩ ghita và con trai là Michele G. (sinh tại Barletta 16.5.1801 và mất tại Paris ngày 8.10.1867) là thầy dạy hát tại viện QGAN Paris.

TRƯỜNG PHÁI TÂY BAN NHA : SOR VÀ AGUADO

DIONISIO AGUADO (1794-1849)

D. Aguado y Garcia sinh ngày 8/4/94 tại Madrid. A. và F. Moretti học guitar với Miguel Garcia là đức cha tại nhà thờ San Basiolo.

Năm 1803 thì A. về Fuenlabrada (Aranjuez) ở cùng mẹ già sau khi cha mất. Chính tại nơi đây A. hướng nhiều về nghiên cứu, tìm tòi sáng tác những kỹ thuật tân tiến cho guitar.

Năm 1824 A. trở lại Madrid và xuất bản quyển sách dạy guitar của mình. Năm 1826 A. sang Paris ở đến 1838. Nơi đây A. rất được ngưỡng mộ và là bạn thân của Sor, Paganini, Rossini, Bellini... Tại Paris có thời A. đã ở trú cùng với người đồng hương là Sor, và chính Sor cảm mến tài nghệ A. mà có sáng tác bản nhạc lấy tựa : Los dos amigos op. 41 (Hai người bạn thân) để hòa tấu cùng nhau.

Trở về lại quê hương năm 1843 A. cho tái bản lần thứ ba quyển sách guitar với nhiều cải cách : Nuevo Metodo para Guitarra. Thời này A. chú trọng nhiều về dạy học, và trong khi viết nhạc thì ông ngã chết bất ngờ ngày 20/12 thọ 65 tuổi.

Sách của A. có nhiều kỹ thuật mới và còn ảnh hưởng đến ngày nay. Nếu bàn về sáng tác giữa Sor và Aguado thì tác phẩm Sor hăng say, sâu đậm cho tâm hồn... còn A. thì trái lại nhẹ nhàng, liếng thoáng, sáng sủa... Người ta thường so sánh sách học đàn của A. như sách Kreutzer cho vĩ cầm hoặc của Czerny cho piano...và ông là một giáo sư rất giỏi, thành công trong kỹ thuật nhạc cụ, còn Sor thành công trong sáng tác nhạc.

FERNANDO SOR (1778-1839)

José Marcarío Fernando Sor sinh ngày 13/2/1778 tại Barcelone (Tây ban nha). Sor rất có năng khiếu bẩm sinh và ham mê âm nhạc từ nhỏ. Lúc chỉ mới 13 tuổi, Sor đã chứng tỏ được tài năng sáng tác âm nhạc của mình với nhạc phẩm được hát chánh thức trong buổi lễ có sự tham dự của đông đảo quần thần triều đình Tây ban nha và quan khách. Đây là lúc cậu bé còn đang học tại trường Escolania Montserrat. Sor là học sinh thuộc hàng xuất sắc nhất của trường về nhiều bộ môn như hòa âm, phép đối-âm, soạn nhạc, đánh đàn... Sor còn giỏi ở các nhạc cụ như vĩ cầm, dương cầm và nhất là mê đàn guitar.

Khi hoàn thành xong hành trang vững chắc về âm nhạc thì Sor trở về lại Barcelone lúc 17 tuổi, và lại lao mình vào sân khấu, vũ khúc, đại nhạc kịch...Ba năm sau thì Sor đã nổi tiếng về âm nhạc và đàn guitar cổ điển.

Năm 20 tuổi (dưới thời vua Ferdinand VII) thì Sor sang Paris sống và là bạn của Méhul, Cherubini, Berlioz... Tại đây Sor lao mình vào guitar bằng những buổi trình diễn thành công liên tục. Một thời gian sau thì Sor sang Luân đôn cư trú trong 13 năm và được xem là nhạc sĩ giỏi nhất về guitar cho sáng tác lần trình diễn. Tiếng tăm S. lan đi khắp nơi và được mệnh danh như "một Paganini đàn guitar". Sor còn là nhạc thủ đầu tiên và duy nhất hòa tấu guitar với ban nhạc giao hưởng nổi tiếng London Philharmonic.

Năm 1823 Sor trở lại Paris nhưng rồi không thích và cùng vợ sang Moscou (Nga) - vợ của Sor là một vũ công giỏi của đại kịch trường. Ở được 5 năm thì Sor trở lại Paris năm 1828, sau đó sang Luân đôn rồi trở lại Paris ở. Vì là nhà sáng tác cho guitar nên Sor sống túng thiếu trong 11 năm cuối cùng để mất ngày 13/7/1938 lúc mang bệnh ung thư. Thời gian này thì Sor mất đi hoàn toàn ảnh hưởng trong âm nhạc...

Những tác phẩm của Sor để lại rất nhiều và ở đủ thể loại mà cho guitar là phần nổi bật nhất. Phần đầu thế kỷ 19 thì Sor là người quan trọng bậc nhất về guitar và nổi tiếng khắp nơi. Chính Sor đã mở ra một chân trời lạ và nâng cao giá trị phi thường lên cho guitar mà suốt thời gian rất dài từ thế kỷ 16 cho đến cuối 18 không ai làm được (hơn 200 năm). Chưa một ai đạt được mức sáng tác nhạc hoàn chỉnh bằng Sor cả về kỹ thuật lẫn chất lượng âm nhạc.

Sor là nhà sáng tác đầu tiên có cách viết hòa âm đến 3 hay 4 giọng rất trôi chảy trên guitar, và thật đúng với sự đòi hỏi rất cần thiết cho đàn : chính việc này mà guitar được sự ngưỡng mộ đặc biệt trong âm nhạc...Nhà phê bình âm nhạc có tiếng thời đó là F. Joseph Fétis (Pháp) đã không ngần ngại gọi S. là một "Beethoven của guitar". Các tác phẩm của Sor đều mang một tình cảm thật dồi dào và phong phú chính vì sự hiểu biết sâu rộng về âm nhạc, về kỹ thuật của guitar và một cuộc sống giao du, kiên trì và nhẫn nại.

Giới điệu của Sor mang chút ảnh hưởng của một Haynd, một Mozart và một Beethoven mà Sor rất mến tài nghệ ưu việt. Một bằng chứng là Sor có soạn bài nhạc danh tiếng cho guitar :

"Chuyển khúc chủ đề về cây sáo huyền diệu của Mozart"
(Variations sur un thème de la flûte Enchantée de Mozart).

S. là tác giả của hơn 300 tác phẩm đủ loại từ ballet, opéra, symphonie, nhạc thính phòng... và nhiều nhất là cho guitar. Tuy Sor đang ở giữa thời kỳ âm nhạc cổ điển và lãng mạn, nhưng S. vẫn có được một cá tính độc đáo vững vàng trong sáng tác. Gần cuối cuộc sống thì S. có cho ra quyển dạy đàn guitar vào năm 1832 : đó là các Etudes mà người ta xem như ngang hàng như các giáo trình của Chopin cho piano, hay của D. carlatti cho đàn phím Clavecin... Ngoài ra S. cũng chú trọng về v/d âm-thanh-học cho việc phát thanh, v/d đóng đàn... N.Coste (1806-1883) có soạn lại sách đàn guitar của S. xuất bản tại Paris,... và nhất là A. Ségovia soạn lại "20 bài tập" hay nhất với cách bỏ ngón rất tuyệt hảo mà người học đàn nào cũng tập qua...

FRANCISCO TARREGA (1852-1909)

Thời kỳ huy hoàng với các nhạc sĩ guitar danh tiếng như Sor, Carulli, Giuliani, Aguado, Carcassi... vừa trôi qua bỗng để lại một khoảng trống xuống dốc thật lớn cho guitar. Trong thời gian này thì phần lớn giới âm nhạc chỉ chú trọng đến ảnh hưởng của nhạc giao hưởng, nhạc đại kịch trường của Wagner... Các hình thức này làm lu mờ rất nhiều vấn đề mà trong đó đàn guitar có nguy cơ mất đi vĩnh viễn. Đàn guitar chỉ còn xuất hiện nhỏ trong nhạc dân gian hay chơi, tài tử mà thôi...

Một thời gian sau bối cảnh đó thì cũng chính nước Tây ban nha tiên phong cứu nguy cho guitar. Việc khoác lại bộ áo mới huy hoàng cho guitar là một thiên tài sáng chói cho âm nhạc guitar : F. Tarrega Eixea (21/11/1852). T. sinh tại Villarreal thuộc tỉnh Valencia dưới vòm trời bờ biển Địa-Trung-Hải.

T. lao mình vào lãnh vực âm nhạc guitar sau khi tốt nghiệp giải nhất về dương cầm và hòa âm tại Nhạc viện Madrid. Một số nhạc sĩ đã chỉ trích T. vì đã bỏ dương cầm với đầy đủ bằng cấp mà chạy theo cây guitar không tương lai và... đã chết !

T. cũng có những bước học đầu tiên về guitar từ thuở nhỏ với các nhạc sĩ như Los Cego Marina, Manuel Gonzales, Julien Arcas... nhưng vẫn chính những sáng tạo của ông mới đáng kể. T. đề ra cách đánh đàn rất khoa học và hệ thống, và dạy kỹ thuật tiên tiến về “apoyandos” (cách đánh-đập dây đàn) làm nền tảng vượt bậc cho những tiến bộ nối tiếp nhau. T. là guitarist bậc nhất vào cuối thế kỷ 19 và sang đầu thế kỷ 20. T. là người đem được mọi sự phức tạp lý thuyết âm nhạc vào guitar.

Người đời không biết nhiều về những hoạt động của T. vì ông sống rất ẩn dật mà chỉ biết là ông làm việc rất hăng say để đi đến hoàn hảo về âm nhạc cho guitar từ phiên dịch, sáng tác, kỹ thuật...T. từ chối mọi danh lợi để chú tâm vào âm nhạc. Năm 1878 T. có trình diễn lần đầu tại Barcelone, và sau đó đi khắp quê hương và sang cả các nước láng giềng. T. có rất ít học trò nhưng với hai đề tử chân truyền đã đủ sức tiếp tục nguồn sinh lực hùng hậu do ông thổi vào âm nhạc : đó là Miguel Llobet và Emilio Pujol.

Với T. người ta xem như cuộc “cách mạng lần ba” đã hoàn thành cho đàn. T. mất ngày 15/12/1909 khi đang thực hiện gần xong sách dạy về guitar, mà sau này Pujol tiếp tục : Escuela Razonada de la Guitarra. Đề tử uyên thâm nhất là Llobet (1875-1938), năm 1904 Llobet sang Paris và là bạn thân của Albeniz, Ravel, Debussy... để thu thêm kinh nghiệm, xoay chiều hướng mới sang cho guitar. Sau đó thì L. trình diễn khắp Âu Châu, Mỹ châu...

ANDRES SÉGOVIA (1893-1987)

Nếu như Tarrega là nhạc sĩ tiên phong rất giỏi nhưng lại chưa cuốn hút hoàn toàn được mọi đẳng cấp và quần chúng đến lãnh vực đàn guitar, thì chính thiên tài A. Ségovia đã hoàn thành được việc khó khăn này. S. là tên tuổi vĩ đại bậc nhất của thế kỷ XX hiện đại.

S. sinh ngày 18/2/1893 tại Linares (Jaén-Andalousie) ở xứ Tây ban nha. Vùng đất Andalousie vốn từ lâu đã nổi tiếng về

nhạc Flamenco (nằm ở miền nam Tây ban nha nó còn được gọi là nhạc dân gian miền Andalousie (cái nôi của nhạc Flamenco).

Sau đó gia đình Ségovia dời về thị trấn ở Grenade (phía dưới Linares một ít). Tại thị trấn cổ này vốn do người Maures chiếm đóng (từ thế kỷ VIII đến XV), S. chấp chững những bước vỡ lòng về âm nhạc. Cậu bé ham mê tất cả những gì tạo ra âm thanh và điệu nhạc. Lần đầu tiên cầm được cây đàn guitar là lúc S. được 6 tuổi : người chú khảy đàn guitar để dỗ nín cậu bé đang khóc và giao cho cây đàn... Gia đình thấy S. ham mê âm nhạc nên đã cho học các loại đàn như Piano, vỹ cầm, trung vỹ cầm nhưng đều bị cậu bé bỏ rơi nhanh chóng... và chỉ thích có cây guitar ! S. khám phá ra âm hưởng đẹp của guitar là do các nhạc thủ quanh vùng. Bước đầu tiên S. được học với một nhạc thủ già làm nghề hót tót cho vài giai điệu và nhịp điệu Flamenco. S. còn thường hay tới lui cảnh tịnh rất đẹp của Alhambra.

Vào thời đó thì S. thiếu nhiều điều kiện để học đàn guitar như phải có thầy giỏi, sách học đàn, tác phẩm... nên bắt buộc S. phải tự tìm cả tác phẩm của các nhạc cụ khác để đàn cho đỡ. Để biết đọc chính xác âm nhạc thì S. phải tự học thêm miết mãi về nhạc lý và xướng âm. S. bỏ học các thầy dạy không hay và tự mò tìm kiếm phương pháp 1. 2 tập từ Tarrega. Sau này ông thường nhắc lại : "Tôi vừa là học trò, vừa là thầy của tôi !". Thuở ấy S. còn bị gia đình đập vỡ cây guitar vì không chịu học các nhạc cụ hoàng kim thời đó là vỹ cầm và dương cầm.

Chỉ mới 10 tuổi đầu mà các ngón đàn của S. đã là lướt và chính xác mà nhiều người cho rằng rồi đây cậu bé sẽ có tương lai với cây guitar ! Sự say mê cùng trí thông minh mà từ từ S. khám phá được nhiều kỹ thuật mới mẻ cho guitar.

Cuộc trình diễn đầu tiên trước công chúng khi S. chỉ mới 11 tuổi ! (ta biết là đàn guitar rất khó thành công khi tuổi tác còn nhỏ và nó không như đàn phím dương cầm). Tuy còn nhỏ nhưng buổi diễn là chính thức dưới sự bảo trợ của Trung Tâm Văn Nghệ Grenade nhưng thính giả đi xem rất ít vì người diễn quá nhỏ tuổi và còn lạ với đàn guitar. Không nản chí và S. còn tiếp tục trình tấu một loạt sau đó... nhưng cũng thừa người vì chưa hiểu ! Một số bài được chứng nhận là khó về kỹ thuật.

Một năm sau (1910) thì S. sang Séville trình diễn và thính gia cũng ít. S. lại đánh thêm vài lần nữa : vẫn thua thớt ! Tiếng đàn đã vững chãi nhưng mọi người không hiểu vì là nhạc cổ điển trong khi đó họ chỉ nghe Flamenco ở ngoài trời chớ có bao giờ vào phòng nhạc đâu ?.. Việc này đến nỗi một nhà phê bình âm nhạc phải lên tiếng cổ vũ mọi người...nên đi nghe !.

Trong khoảng thời gian từ 1910 đến 1913 thì kỹ thuật diễn tấu của S. tiến bộ rất nhanh... và động cơ chín mùi đã cho phép S. đến được thủ đô Madrid trình diễn chính thức lần đầu năm 1913: đây là cột mốc cuộc đời nghệ thuật của S.. Chính tại nơi đây S. đã được nhà đóng đàn guitar nổi tiếng là ông Manuel Ramirez (1869-1920) tặng cho cây đàn guitar tốt nhất của mình cho một cậu bé lạ quốc !.

Trước khi lên sân diễn thì S. muốn có được cây đàn thật tốt để đánh song không có tiền để sắm. S. được biết là nhạc thủ dương cầm được quyền đi mượn đàn để đánh... thì tại sao mình không làm như vậy ? Thế là S. vội đến tìm gặp ông M. Ramirez với quyết tâm trên. Ông già đóng đàn đầy kinh nghiệm R. hoàn toàn ngạc nhiên trước lời đề nghị mới mẻ và lại là một cậu bé ! Nhưng rồi thấy quyết tâm của S. thì bèn để cho S. chọn thử cây đàn vừa ý. Sau khi đảo một vòng thì S. lấy ra được một cây guitar... tốt nhất ở tiệm ! S. ngồi xuống chững chạc và bắt đầu duyệt lại một vài tác phẩm mà mình sẽ diễn tấu mai mốt đây... Đi từ ngạc nhiên này đến ngạc nhiên khác thì R. lắng tai nghe tiếng đàn... Rồi thực sự chú tâm và cuối cùng cảm phục tài năng xuất chúng của S. ! R. hoàn toàn hài lòng, hân hoan như gặp được người tri kỷ giống như truyền thuyết Bá Nha gặp Tử Kỳ !

Còn S. khi vừa chấm dứt nốt đàn cuối cùng thì vội lên tiếng: - "Cây guitar này kêu rất tốt, ông cho tôi mượn bao nhiêu tiền để diễn tấu ?" ... Ông R. bàng hoàng gần như rơi lệ vì quá xúc động trước sự diễn tấu kỳ ảo của S. : "-Tôi không cho cháu mượn cây đàn quý này mà tôi tặng luôn cho cháu, hãy chấp nhận món quà thanh thật này của tôi".

Và cuộc trình diễn với cây đàn tốt đầu tiên tại Madrid đã thành công vang dội. Đây là bước ngoặt lớn đ/v S. mà trước đó S. không thực hiện được. Bước đầu thành công đáng khích lệ đó

rồi, cùng từ từ trôi qua để 11 năm sau mới vang lừng khắp thế giới âm nhạc. Đó là vào mùa xuân năm 1924 S. đàn lần đầu tại phòng hòa nhạc của Nhạc viện Paris. Hiện diện trong buổi đàn hôm đó với sự có mặt của nhiều nhà soạn nhạc tiếng tăm, nhiều phê bình gia và thính giả sành nhạc, khó tính: M. de Falla (1876-1946), Paul Dukas (1865-1935), Albert Roussel (1869-1937), Joaquín Nin (1879-1949), Miguel de Unamuno vv... hay cả bà C. Debussy... Nhiều nhân vật quan trọng hiện diện trong một buổi độc tấu của một nhạc cụ còn quá mới mẻ...thì quả thật là rất đầy đủ để bảo đảm vững chắc cho một chân trời chính thức quốc tế đa đến với S.. Buổi trình tấu hoàn toàn thành công và được hoan nghênh nhiệt liệt. S. được xem ngay như là người diễn tấu hay nhất và giỏi nhất về guitar cổ điển từ trước đến giờ.

Từ đó trở đi S. được mời qua khắp thủ đô Châu Âu để trình diễn... Năm 1925 S. có cua Liên xô, rồi 1928 qua Châu Mỹ la tinh, Trung-đông vv... Con đường đi đến thành công của S. cho thấy là rất gian nan, vất vả... Từ đây S. gặt hái thành công và gieo trồng hạt giống tốt cho các thế hệ học trò như J. Williams (Uc), J. Bream (Anh), A. Diaz (Venezuela)... là những nhạc sỹ guitar hàng đầu thế giới.

Sau này khắp nơi đều có tổ chức cuộc thi tài guitar hàng năm...như tại Pháp từ 1958 với Concours International de guitare (trình diễn và cả sáng tác), Từ năm 1969nhạc sỹ guitar nổi tiếng A.Lagoya phụ trách về guitar tại Nhạc viện Paris...

Năm 1936 S. được phong làm chủ tịch "Society of the Guitar Classic" ở New York. Năm 1963 S. được gán bằng tiến sĩ ở trường đại học tại St Jacques de Compostelle (Tây ban nha) và bằng tiến sĩ kế tiếp tại Florida (Tallahassee) năm 1969) vv...

Vào năm 1918 S. có nhờ một người bạn thân và là nhà sáng tác viết nhạc cho đàn guitar là F.M. Torroba (1891) với nhiều tác phẩm giá trị, và một năm sau thì là nhà sáng tác lừng danh M.de Falla viết bản đầu tiên của mình về guitar (Omaggio perchitarra, scritto per Tombeau Debussy)... Song song kể từ đó trở đi lần đầu tiên xảy ra trong lịch sử âm nhạc : các nhà sáng tác danh tiếng trên thế giới không chơi đàn guitar viết nhạc cho guitar và đều đề tặng S. : J Turina, J. Rodrigo, F.Mompou, O.

Espla, G.Cassadi, A. Roussel, D.Milhaud, A.Jolivet, J.Ibert, A.Tan'man, H.Hang, C.Pedrell, B.Britten, C.Scott, L.Berkeley, H.Villa Lobos, M.C.Tedesco, J.Manen...

Vì đặc tính của guitar là một nhạc cụ phát âm mịn màng, êm ái đ/v nhạc cổ điển nên S. hiểu rõ và từ chối đánh đàn ở các cuộc hội họp ồn ào, vui vẻ mà thính giả không giữ được sự im lặng gần như tuyệt đối...S. chỉ trình diễn trong các thính phòng âm nhạc mà người biết thưởng thức hoặc đi tìm hiểu để nghe, hay chỉ đánh với vài bè bạn biết nghe nhạc. Các buổi diễn tấu của S. sau này đều nghẹt cứng thính giả nhưng vẫn giữ được sự im lặng tối đa. S. còn phát biểu khôi hài thêm : "Tôi định giành lấy các thính giả của ban nhạc Beattles"...

Nơi đôi tay S. cho chúng^{ta} thấy các hình thái lạ rất đặc biệt của "một người từ hành tinh lạ" : các ngón bàn tay trái của ông dài hơn tay mặt rất nhiều ! Còn bàn tay mặt thì lớn mạnh. Trên đây có lẽ là nguyên do các cố gắng vươn dài và thường xuyên trên đàn guitar không ngừng nghỉ...hay là do thiên phú ? Mỗi cái bấm-khảy của S. đều cho những âm thanh rất dồi dào về chất lượng. S. là người đưa ra cách thức đánh bằng thịt trước và vuốt móng sau đó và móng không dài quá 4mm...Chính các điều kiện tối ưu trên mà tiếng đàn của ông ảnh hưởng rất mãnh liệt người nghe và đương nhiên không thiếu tâm hồn nghệ sĩ tài tình của S. ở trong đó.

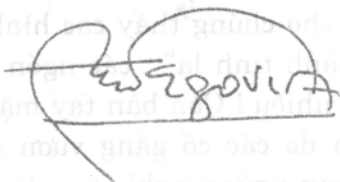
S. sử dụng và chăm sóc dây đàn rất kỹ, canh nhiệt độ khi trời mà cây đàn cần có để nó luôn được phát thanh tốt vào mùa nóng hoặc lạnh. (Một cây đàn giữ chu đáo có thể sử dụng hơn một thế kỷ hay thậm chí nhiều thế kỷ.

S. là người tiếp nối con đường của Tarrega trong việc phiên dịch các tác phẩm từ các nhạc cụ khác với một hòa âm thật hoàn chỉnh cùng cách bố ngón siêu việt...mà trước đó Tarrega chưa hoàn thành (Bach,Mozart, Albeniz, Scarlatti, Haydn vv...) S. đã mở tung một chân trời sáng lạng cho các thế hệ đi sau ông. Sự phiên dịch cho guitar của S. có giá trị như nguyên bản, đồng thời rất hợp lý với tính năng của guitar... làm các nhà sáng tác phải thán phục tài nghệ soạn nhạc và diễn tấu. Nhờ vào S. mà giới nhạc sĩ hết còn nghi ngờ khả năng của guitar trong âm nhạc :

độc tấu, hòa tấu, đại hòa tấu từ nhạc cổ điển cho đến nhạc hiện đại. Con của S. sau này đều rất giỏi về guitar...

Thời còn sức S. thường chỉ dẫn đàn guitar cho các học trò khắp thế giới đến học đàn tại St Jacques de Compostelle và tất cả những nơi nào ông đến. S. còn thu hơn 30 đĩa nhạc. Từ năm 1940 đến 50 ông thu nơi Decca. Ông có sử dụng đàn guitar của Hermann Hauser (1882-1952). Từ 1960 đến 1970 thì S. trình diễn đàn của Ignacio Fleta và José Ramirez. Ông mất ngày 2/6/87 tại New York và được đưa về quê hương thọ 94 tuổi. Nhà soạn nhạc danh tiếng I. Stravinsky đã phát biểu: "Âm thanh đàn guitar của Ségovia không vang thật lớn nhưng nó lại đi rất xa!".

Chữ ký của S. (trông thật giống nửa cây đàn guitar)



Hình : A.Ségovia



NHỚ LẠI MỘT BUỔI TRÌNH DIỄN CỦA SÉGOVIA

Vào đầu mùa đông năm 1977 khi đi dạo ở phố St Michel thì tôi tình cờ thấy được tờ quảng cáo dán trên cột về buổi trình diễn đàn guitar của Ségovia tại Paris. Quả đây là một dịp may hiếm có mà tất cả các nhạc thủ guitar đầu danh tiếng đều mong đợi.

Tối hôm đó S. trình diễn tại Salle Gaveau lúc 20 giờ. Gần hết các tác phẩm là nhạc Tây ban nha và báo chí loan tin đây có thể là lần cuối cùng của ông tại Paris (Năm 1924 cũng tại Paris S. được công nhận chính thức bởi giới âm nhạc chuyên nghiệp.). Thật vậy là 8 năm sau đó cũng không thấy S. trở lại trình diễn tại Paris... Một lần duy nhất được nghe S. đàn là một lần may mắn lớn của người chơi đàn guitar cổ điển.

Tôi biết thế nào phòng cũng đầy nghẹt thính giả nên đến sớm hơn một tiếng để mua vé, nhưng tôi đã ngạc nhiên vì đợi thêm một hàng rất dài. Tôi may mắn được cô bán vé cho một chỗ ngồi tốt nơi hàng ghế đầu. Một bất ngờ tiếp là tôi ngồi bên cạnh thấy tôi thời bấy giờ là nhạc sĩ tiếng tăm Oscar Cacérés tại Đại học Âm nhạc Quốc tế Paris.(U.M.I.F.).

Phòng nhạc Gaveau khá lớn nhưng không còn một chỗ trống và bao trùm một không khí trang nghiêm, trân trọng, vui mừng...mà mình cảm nhận được. Tôi nhận thấy sự có mặt của nhiều nhạc sĩ guitar nổi tiếng như A.Lagoya, A.Ponce, T.Santos, N.Yepes, Hinojosa... và nhiều nhà sáng tác hay các nhạc sĩ guitar trẻ...

Một lúc sau thì đèn tắt và...Ségovia xuất hiện ! Ông mặc bộ đồ đen đuôi tôm đi ra sân diễn rất chậm.S. có mái tóc bạc phơ, to người và cao, trông rất già và sức khỏe hơi yếu... Đã vậy đến cái tuổi 85 rồi (cái tuổi mà phần đông trời gà hết chắt !) mà S.

vấn con đi xa trình tâu thì qua là một điều hiếm thấy trong âm nhạc và lại ở trên một nhạc cụ mang dây bấm khó là guitar !

Tôi quan sát đôi tay S. vì nghe người ta nói là bàn tay trái dài hơn bàn tay phải rất nhiều và là người ở “hành tinh khác” (!). Không những bàn tay trái dài hơn bàn tay phải mà đôi tay lại to hơn người thường nhiều lắm vì thông thường các nhạc thủ đều có đôi tay xương xẩu mới đúng là nhạc sĩ ! Cũng vì vậy mà phím đàn của S. rất rộng mà chúng ta sẽ gặp khó khăn nếu sử dụng khuôn mẫu (vị thế baré, nốt bấm, vượn dài...).

Chương trình đàn chia ra hai phần với mỗi phần độ 5 hay 6 bản và S. không dùng loa phóng đại âm thanh. Việc sử dụng micro-loa với hệ thống điều chỉnh âm sắc, âm lượng... sẽ làm mất đi phần nào các đặc điểm trung thực tự nhiên của đàn guitar... Khi sự yên lặng “tuyệt đối” đã đến thì S. mới bắt đầu đàn...

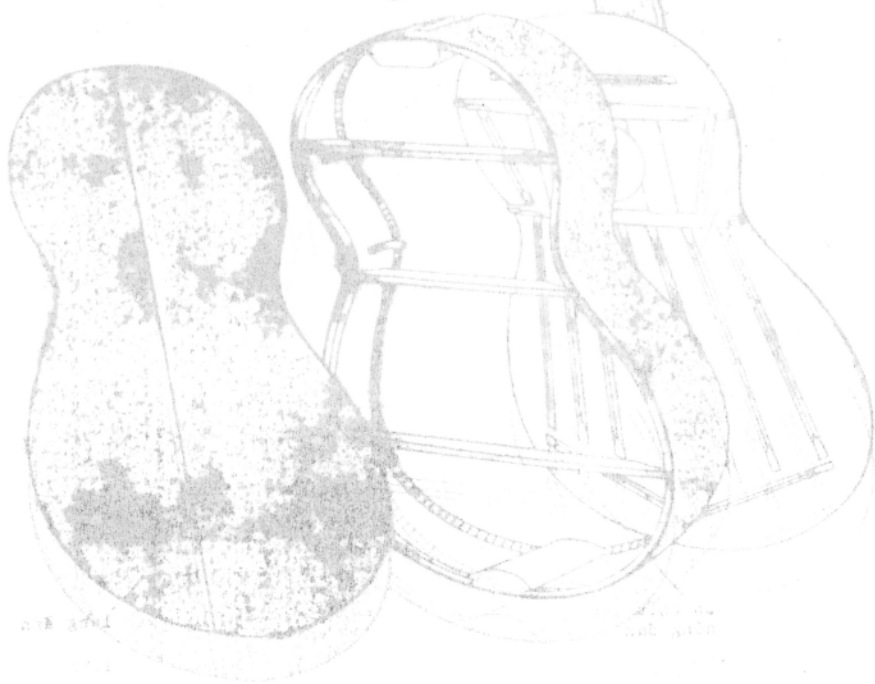
Tiếng đàn của S. quả là kiệt xuất, trôi chảy, lưu loát... mà sự diễn tả bằng lời nói là không đầy đủ, đúng ý nghĩa. Tiếng đàn tựa như các thiên thần, của các tiên ông hay của đấng tối thượng !... Âm nhạc diễn tả chính xác và có thể nói là hoàn toàn “tuyệt đối”. Các báo chí tại Pháp đều ca ngợi và thán phục tài năng S. ngay ở trang đầu và đã ví tiếng đàn ông như là “những hạt ngọc pha lê rơi dịu dàng trên nhung lụa” (tờ Figaro hôm sau)...

Chất lượng âm nhạc và kỹ thuật tạo âm của S. là “siêu đẳng”... Các bài nhạc hay đoạn nhạc rất khó diễn thì ông đi như dạo mát !... Tiếng vỗ tay là không dứt ở đủ mọi đẳng cấp... cho ông cụ S. đã hơn 85 tuổi ! (S. sinh vào cuối thế kỷ 19)

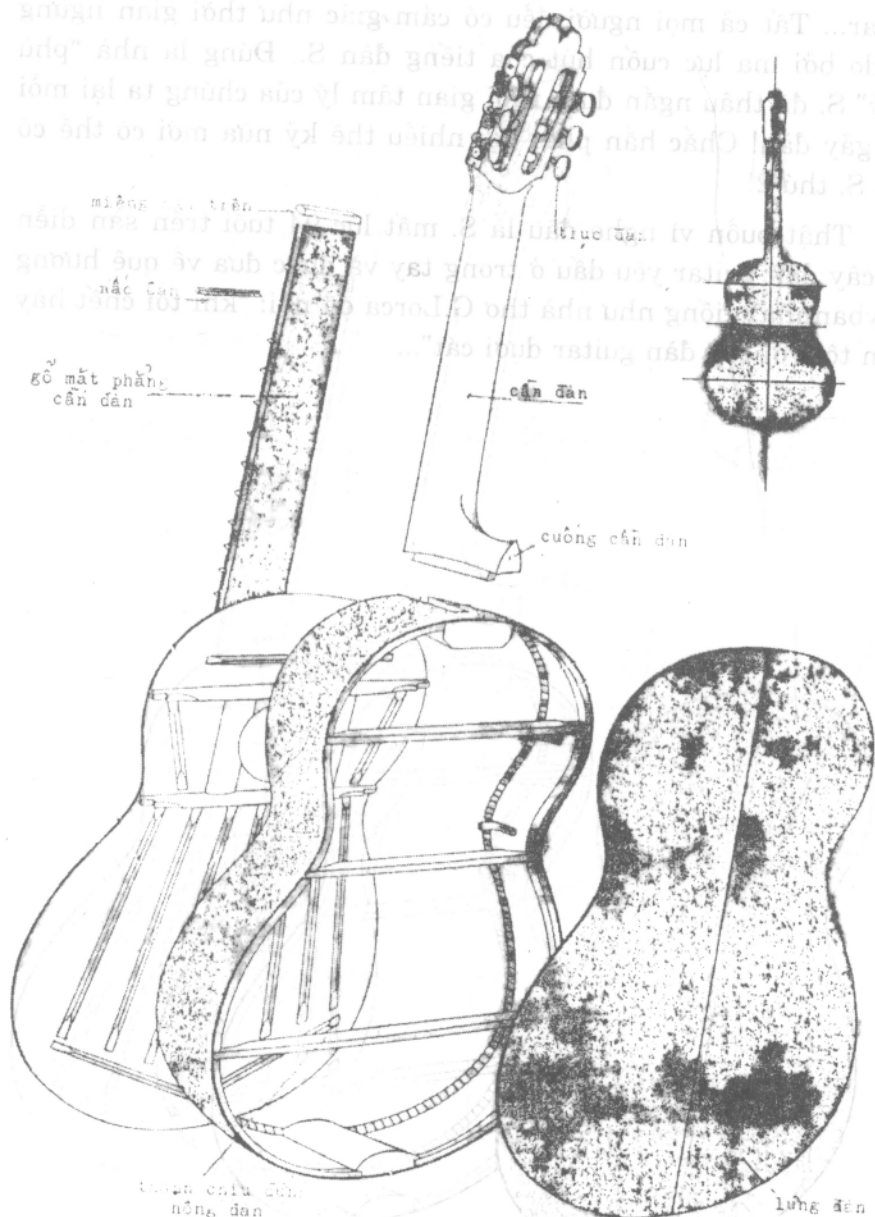
Tôi có nhớ lại là S. có bấm chệch đi một nốt nhạc trong bài Asturias thì lúc đó...ngộ ngĩnh thay : hết cả phòng đứng dậy và vỗ tay cổ vũ ông thêm ! Tôi cũng hòa mình vào thác người không phải vì cái lỗi đó mà vì “thán phục tài năng và công lao của S.” ! Đây là lần đầu tiên có được ở nơi phòng diễn lớn... và S. vẫn tiếp tục đàn mà không ngừng lại. Chắc chắn một cái lỗi rất nhỏ trên là do tuổi tác quá cao của S. và đôi tay đã bớt đi sự chính xác. Thường ở phòng diễn thì thính giả không bao giờ tha thứ một ai đâu có một lỗi, nhưng tại đây lại vỗ tay cổ vũ thêm cho Ségovia !

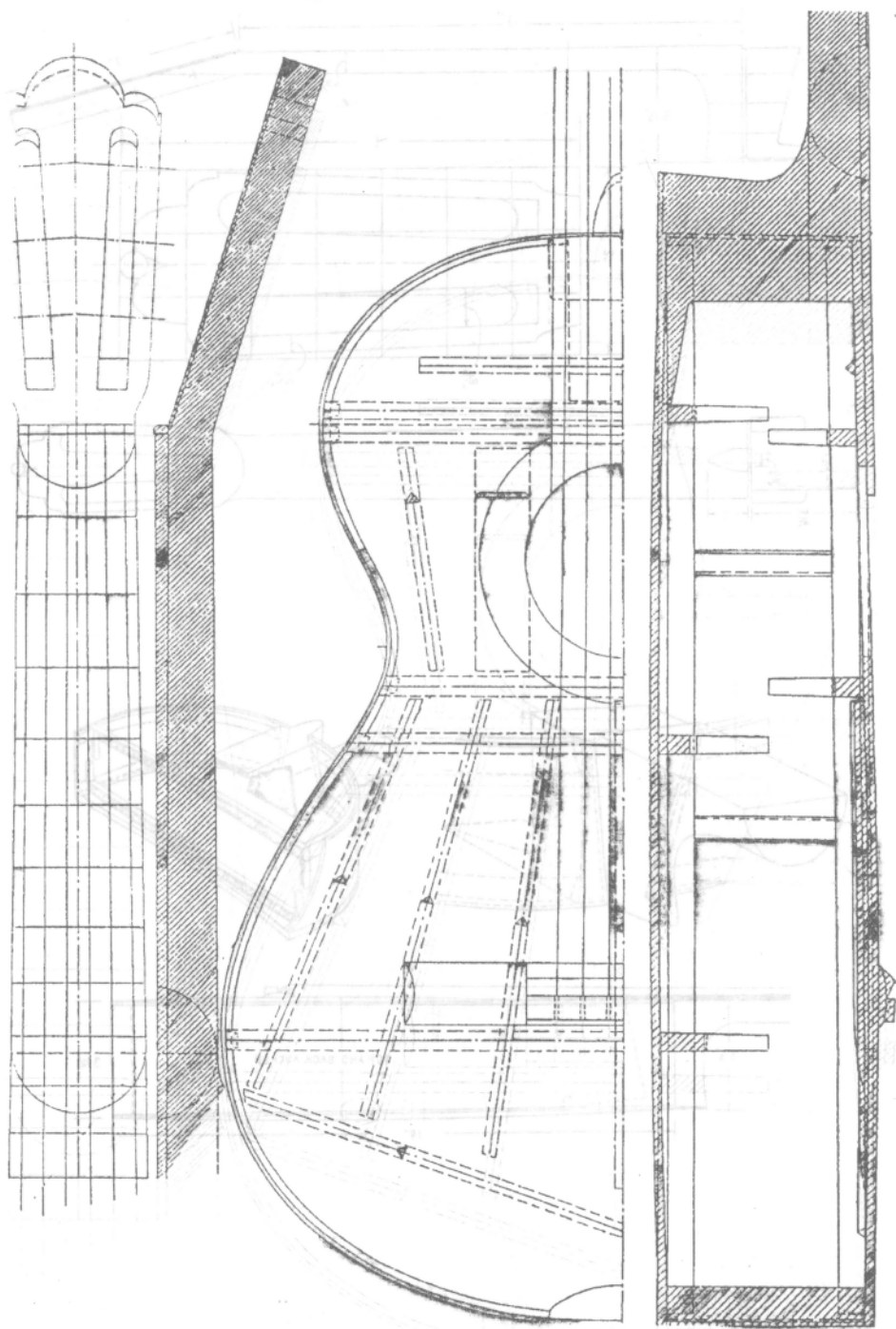
Cuối buổi trình tấu thì S. còn đàn thêm một bài nữa để đáp lại lòng ngưỡng mộ, và nói với khán giả là mình già rồi và quá mệt mỏi... từ đây mong muốn sự tiếp tục của các bạn yêu đàn guitar... Tất cả mọi người đều có cảm giác như thời gian ngừng lại do bởi ma lực cuốn hút của tiếng đàn S.. Đúng là nhà “phù thủy” S. đã thu ngắn được thời gian tâm lý của chúng ta lại mỗi khi gảy đàn! Chắc hẳn phải đợi nhiều thế kỷ nữa mới có thể có một S. thứ 2!

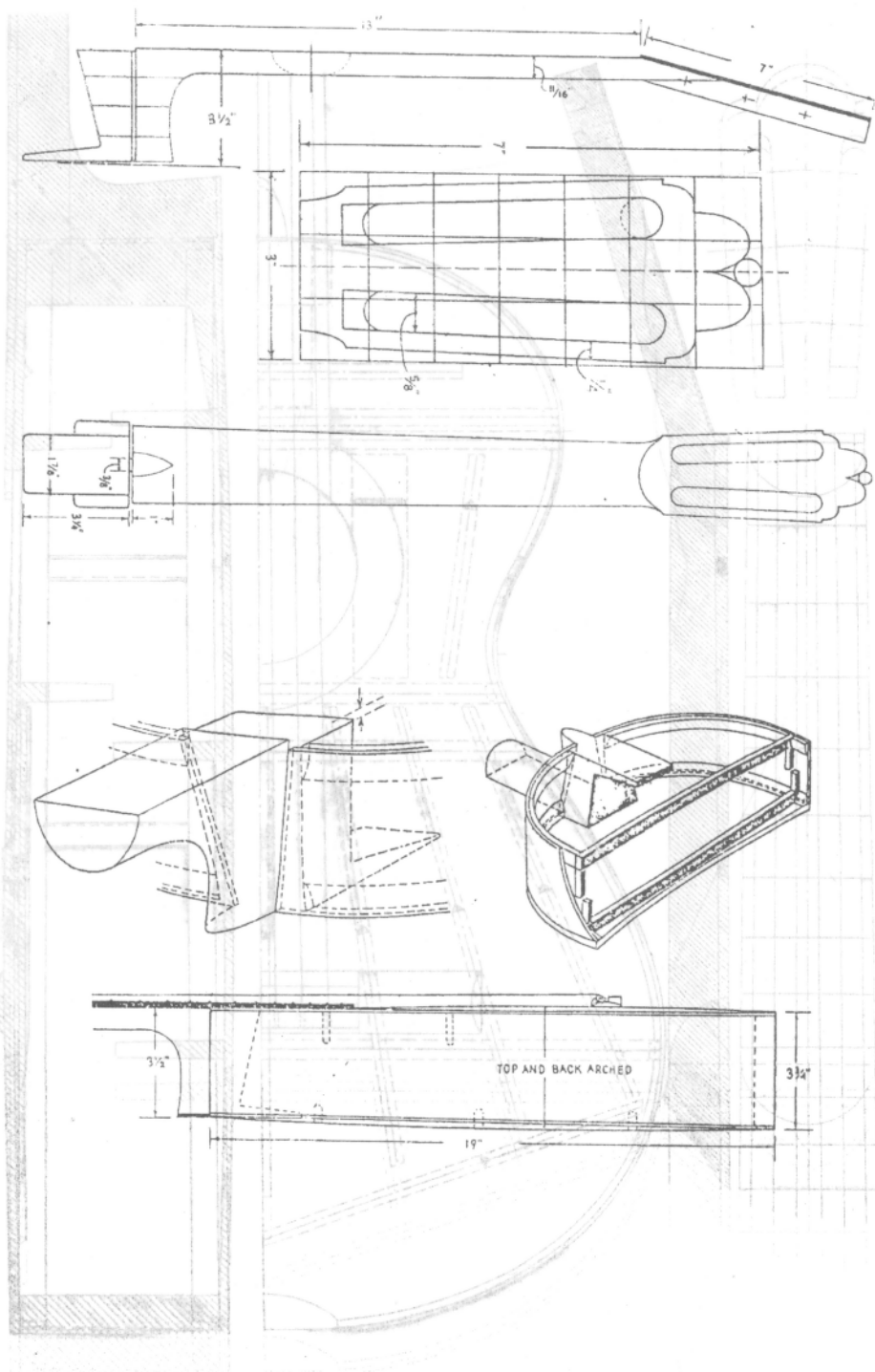
Thật buồn vì nghe đâu là S. mất lúc 94 tuổi trên sàn diễn với cây đàn guitar yêu dấu ở trong tay và được đưa về quê hương (Tâybannha) giống như nhà thơ G.Lorca đã nói: “khi tôi chết hãy chôn tôi với cây đàn guitar dưới cát”...

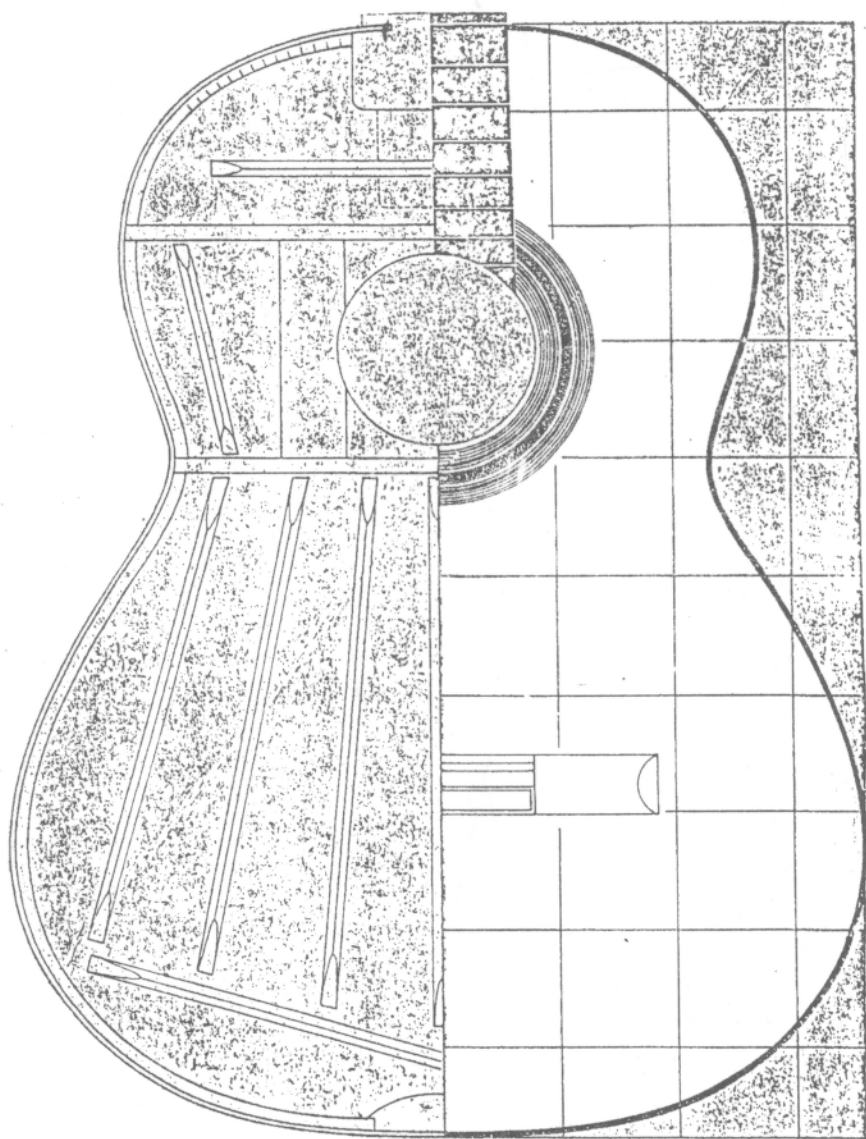


HÌNH ẢNH CẦU TẠO DÀN GUITAR









MỤC LỤC

Trang

Chương 1:

PHÂN TÍCH ĐÀN GUITAR CỔ ĐIỂN

VÀ KỸ THUẬT CHƠI ĐÀN

	6
- Hình đàn Guitar	7
- Khái niệm về Guitar	8
- Mẫu đàn Guitar cổ điển	9
- Dây đàn Guitar	10
- Cấu trúc đàn Guitar	12
- Kiểu mẫu về hình cánh quạt	15
- Cần đàn Guitar	17
- Nghệ thuật cầm đàn	18
- Kỹ thuật tay trái	20
- Kỹ thuật của ngón cái tay trái	23
- Kỹ thuật bàn tay mặt	25
- Thế đánh của ngón cái với các ngón khác	27
- Việc phát thanh trên Guitar	30
- Thế móc và thế đập	32
- So sánh giữa thế móc và thế đập	34

Chương 2:

LÝ THUYẾT CẦN ĐÀN

	36
- Quan sát cách xếp đặt nốt	37
- So sánh âm vực giữa Guitar và các nhạc cụ	39
- Hoà âm dây đàn và âm vực	41
- Hệ thống quãng trên Guitar	43
- Vị trí âm giai trưởng và thứ trên dây đàn	46
- Tiếng bồi thanh trên Guitar	48
- Cái chặn ô đàn	54

- Cách lên dây đàn Guitar	56
- Diễn tá âm sắc theo nhạc cụ khác	59
- Kỹ thuật bỏ ngón đàn Guitar	62
- Kỹ thuật chạy gam	65

Chương 3:

HỢP ÂM, CÁCH SỬ DỤNG VÀ CÁCH ĐỆM ĐÀN	68
- Sự thành lập của hợp âm	69
- Phương pháp tìm hợp âm	70
- Các thể đánh hợp âm	73
- Đảo quãng và giải quyết quãng nghịch	74
- Hợp âm và các đảo trạng	76
- Hợp âm nghịch 7 và 9 tự nhiên	80
- Hợp âm nghịch nhân tạo	85
- Hợp âm biến	89
- Tìm âm thể bản nhạc	90
- Bảng tượng trưng tính chất của quãng	90
- Nhịp và hành điệu	95
- Giai kết	96
- Nốt đôi trên Guitar	97
- Nốt chánh và phụ ở làng điệu	101
- Một số mẫu nhịp điệu	102
- Đạo đầu và thêm thất	108
- Ghi hợp âm và đệm đàn	110
- Việc phụ soạn trên Guitar	117

Chương 4:

THANG NGŨ CUNG VÀ ĐÀN GUITAR	
TRONG ÂM NHẠC	120
- Thang Ngũ cung	121
- Khả năng Guitar trong âm nhạc	126

- Nguồn gốc nhạc thính phòng Guitar	128
- Nhạc Flamenco	129
- Nguồn gốc phát triển của âm nhạc	132
- Tiến trình nhạc mới và hiện đại	135
- Những âm thanh mới trên Guitar	141
- Phát họa hình dạng cho âm nhạc, âm thanh và hướng âm ở đàn	146
- Học tập đàn Guitar	149
- Ảnh hưởng diễn xuất trên Guitar	152
Chương 5:	
LỊCH SỬ VÀ CÁC NHẠC SĨ GUITAR	158
- Lịch sử đàn Guitar	159
- Tóm tắt lịch sử phát triển Guitar	165
- Sự hưng thịnh của nhạc cụ mang dây	167
- Bản thành hình của đàn Guitar	168
- Ký âm xưa của đàn Guitar	169
- Hòa âm dây đàn qua các thế kỷ	171
- Thay đổi hòa âm dây đàn	175
- Nhà đóng đàn Guitar: Antonio Torres	178
- Trường phái Ý	179
- Trường phái Tây Ban Nha	181
- Francisco Tarrega	184
- Andrés Segovia	185
- Phụ lục: Nhớ lại một buổi trình diễn của Segovia	191
- Các hình ảnh cấu tạo đàn Guitar	194

SÁCH THAM KHẢO VỀ GUITAR VÀ ÂM NHẠC:

- Escuela Razonada Guitarra (E.Pujol)
- La guitare selon Ségovia (V.Bobri)
- Classic Guitar Construction (I.Sloane)
- Collection "Guitare et Musique" (G.Imbart)
- Encyclopédie Lavignac
- Đàn Tây Ban Cầm (Hoàng Bửu)
- Phương pháp học đàn guitar (Tạ Tấn)
- Thang âm điệu thức (Viện Văn Hóa Nghệ Thuật TPHCM-nhiều tác giả)
- La Musique Traditionnelle du VN (GS Trần Văn Khê)
- Histoire de la Musique (Jacques Chailley Vol1)
- La musique atonale (Julien Falk) ...

TÁC GIẢ:

- Bằng "1er Prix Guitar Classic" tại Conserv.Intern. Musique de Paris (1975)
- Bằng "Thính-học" D.E.A.tại Paris (1981)
- Nguyên giảng viên Guitar Classic tại C.I.M.P (1976-1979), C.C.C.de l'Univers.P.VII (1979-1981), Nhạc viện TPHCM (1985-1986)...

- Có dạy kèm: GUITAR-GUITAR CỔ ĐIỂN & ORGAN

Địa chỉ : **NGUYỄN THÀNH PHƯƠNG**

672 Điện Biên Phủ F.11 Q.10 - TPHCM

Chịu trách nhiệm xuất bản:

NGUYỄN ĐỨC THANH

Biên tập : TẠ TRỌNG TUẤN

Sửa bản in : THÚY MAI

Bìa : HUỖNH NHÂN

In 1.000 cuốn khổ 16cm x 21cm tại Xí nghiệp in Phú Nhuận . Số đăng ký kế hoạch xuất bản số 822/CXB . Giấy trích ngang số 133/97 cấp ngày 14-10-1997. In xong và nộp lưu chiểu quý 3 năm 1998.



GUITAR CLASSIC

D93 1910

B 15000