

HẢI NGUYỄN

SÁNG TẠO CẢ KHUẾ





Kính dâng linh hồn cố Nhạc sĩ Viết Chung.
Người Thầy, người cha nuôi kính yêu của con.

Hải Nguyễn

MỞ ĐẦU:

Để chuẩn bị cho mình một vốn liếng phong phú về ngôn ngữ dùng trong việc sáng tác ca khúc thì điều đầu tiên là phải chịu khó tìm đọc, xem xét, nghiên cứu tất cả các loại văn thơ . . . từ cổ chí kim, nhất là các văn thơ Việt-Nam như: Truyện Kiều, Lục-Vân-Tiên, Cung Oán Ngâm Khúc, thơ Tiền Chiến, Hậu Chiến, Hòa-Bình . . . nói chung là tất cả các thể loại, để nhờ đó ta có một tư tưởng phóng khoáng, đẹp đẽ, trong sáng, dồi dào về ngữ văn. Vì sáng tác ca khúc rất cần đến lời ca thanh lịch, gọn gàng, trau chuốt, có kiến thức . . . Như thế tư tưởng của ta sẽ tự nhiên cảm nhận được những tinh túy về ngữ văn, nhất là mang theo được cái đặc tính Đông Phương mỏng dòn, thanh lịch . . .

Sáng tác ca khúc có giá trị hay không thì tùy thuộc vào 3 yếu tố: tiết tấu, âm điệu và hòa âm (đối với Việt văn thì hòa âm chỉ có tính cách thứ yếu).

a. Tiết tấu trong ca khúc: đơn vị nhỏ nhất cần lưu ý là tiết tấu cơ bản. Ở trường hợp thường thì khởi tấu là bước tiến (phách 2 trong nhịp 2/4, phách 2 và 3 trong nhịp 3/4, phách 2, 3, 4 trong nhịp 4/4), có thể là bước lui (phách 1), kết tấu thì thường nên ở bước lui (phách 1). Ngoại trừ các trường hợp bất thường, lời ca luôn phải gắn chặt và hoà quyện với tiết tấu thì mới có thể chuyên chở theo tâm tình trong 1 ca khúc.

b. Âm điệu: ca khúc hay rất cần có sự trang điểm, dòng nhạc có lúc hay, lúc thường, lúc êm đềm, lúc sóng gió, mới tạo cho thính giả được những cảm hứng khi ta trình tấu, ca khúc mới có sức cuốn hút, thu phục, hấp dẫn. Cần tránh trường hợp dùng nhiều nét đặc biệt, nhiều nét hay dồn trong 1 bài, vì sẽ dễ làm cho thính giả nhàm chán vì sự trang điểm quá lố, quá dư thừa.

SỰ PHONG PHÚ CỦA ÂM NHẠC:

Âm nhạc là một nghệ thuật rất trừu tượng, vì sự cảm nhận nghệ thuật âm thanh của con người phụ thuộc vào thính giác. Âm nhạc không có hình ảnh, số lượng, hình tượng, kích thước . . . chỉ là những âm thanh mênh mang, chơi với, lơ lửng . . . số lượng cảm nhận của mỗi người nghe tùy thuộc vào cảm giác của mỗi người.

Tuy chỉ có 12 nốt nhạc:



Nhưng tùy vào sở thích và khả năng của mỗi sáng tác gia mà 12 cao độ đó được dùng theo các hệ thống, cách thức . . . khác nhau, sinh ra vô số tác phẩm khác lạ. Âm thanh có tính tương đối, nửa vời, hai chiều . . . (là như vậy mà không phải như vậy).

Con người trên thế giới đại đa số đều có sự cảm nhận âm nhạc trong người, bất kể có kiến thức hay không . . . tất cả đều có ít nhiều xúc cảm đối với nghệ thuật âm thanh.

Tùy theo từng sắc tộc, địa phương . . . mà phát sinh ra các loại dân ca, trường phái . . . khác nhau. Thế nhưng nền nghệ thuật âm thanh toàn thế giới đều gặp nhau ở 12 nốt nhạc. Sự khác biệt là do tùy theo hệ thống sử dụng số âm thanh nhất định của từng loại dân ca, hình thái nhạc mà thôi. Nhờ tính chất quy đồng hợp nhất đó mà toàn thế giới đều dễ thông cảm với nhau dù rằng khác ngôn ngữ, phong tục . . . Đó là tính chất ưu việt, phong phú của âm nhạc so với các hình nghệ thuật khác.

Sáng tác âm nhạc là ghi chép lại các cảm hứng âm nhạc của mình bằng cách ký âm. Nếu ta ghi đúng, diễn đúng thì ta đã hoàn thành công việc bắt giữ cảm hứng của Thượng-Đế đã trao ban cho mỗi con người. Sáng tác đó mãi mãi sẽ là của ta, mãi mãi thuộc về ta.

ĐIỀU KIỆN CĂN BẢN CỦA SÁNG TÁC:

- Có giấy bút sẵn sàng để bất cứ lúc nào cũng có thể ghi chép được.

- Phải rèn luyện âm và ký âm, sao cho có thể ghi chép đúng ca độ, trường độ . . .

- Tập nghe, tập nhìn, tập suy đoán . . . nên sinh hoạt thường xuyên với ca đoàn để tạo ra các điều kiện này, vì lý do đơn giản là âm thanh được phát sinh căn bản là giọng người. Tay cầm nhạc, mắt nhìn nhạc, tai nghe nhạc, óc suy nghĩ, đoán xét . . . Dần dần con tim của ta sẽ cảm nhận được âm thanh thật rõ rệt về ca độ, trường độ, thứ bậc . . .

- Các cảm hứng nhạc thường chỉ là một đoạn nhạc ngắn, nhiều khi phát sinh ngẫu nhiên vào bất cứ lúc nào, bất cứ nơi nào, ta cứ kịp thời ghi chép lại rõ ràng để dành sẵn, sự gom góp đó sẽ được chọn lựa vào trong tác phẩm của ta sau này. Các cảm hứng cần phải khác nhau về mọi mặt để cho các tác phẩm của ta được đa dạng và phong phú, vì thế nên tránh sự liên kết giữa các cảm hứng với nhau, vì chúng sẽ rập khuôn, mất đi tính chất dồi dào, phong phú . . . về nhịp điệu, âm điệu, âm bậc, tình tứ . . . của cảm hứng. Các bài hát nên viết cách xa nhau, để cho cảm hứng bài trước phôi phai hẳn trong ta, cảm hứng của bài sau mới có được sự khác biệt và riêng tư của riêng nó.

CÁCH GHI CHÉP CẢM HỨNG NHẠC:

Cách ghi chép đơn giản và rõ ràng nhất là bằng giấy bút, thật nhanh và thật chính xác, vì các cảm hứng sẽ chỉ thoáng qua rồi bay mất, vào bất cứ lúc nào, giờ nào, môi trường nào . . . Vì thế sự ghi chép đòi hỏi rất cao sự nhanh gọn, chính xác, kịp thời . . . Nên tập có thói quen mang theo viết, giấy . . . sẵn trong người, trong hành lý,

nhất là trong các dịp đi chơi xa, du lịch, phong cảnh hữu tình, trạng thái tinh thần thoải mái rất dễ nảy sinh cảm hứng.

Trong khi sinh hoạt, giao tiếp với các môi trường bên ngoài như: đi chung xe, chung đồ, chung tàu . . . ta nên dùng cách ghi âm bằng các con số để tránh phiền toái, tránh sự hiểu lầm của nhiều người cho rằng ta khoe khoang.

Ta mặc nhiên công nhận các con số thay cho các bậc âm:



- Về cao độ: Thông thường giọng hát của con người chỉ có giới hạn từ Sol bát độ 1 lên Sol bát độ 2 mà thôi.

Ở bát độ giữa thì ta mặc nhiên giao kết là các âm thanh được ghi theo số tự nhiên. Do cao là số 8, các nốt cao nữa là: Ré, Mi, Fa, Sol, La . . . thì chấm trên số đó một chấm nhỏ, các nốt bát độ 1 thì chấm dưới con số một chấm nhỏ.

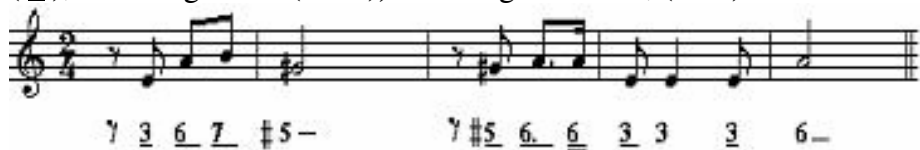


- Về trường độ: Ta đồng ý là viết một số trống không thì có giá trị bằng một nốt đen.

- Nốt móc một thì gạch dưới con số một gạch.
- Nốt móc hai thì gạch dưới con số 2 gạch, móc ba thì gạch dưới con số 3 gạch, móc bốn thì gạch dưới 4 gạch.
- Nốt trắng thì gạch ngang bên phải (sau) con số 1 gạch.
- Nốt tròn thì gạch ngang bên trái (trước) con số 1 gạch.
- Nếu có thêm 1/2 trường độ nữa (dấu chấm đôi) thì chấm thêm bên phải 1 chấm nhỏ, 1/4 trường độ thì chấm thêm 1 chấm nhỏ nữa.
- Dấu lặng thì ghi bằng hình thức nguyên vẹn của nó.

- Dấu thăng & dấu giáng ghi ngay cạnh bên trái của con số .

Ví dụ: Sol trắng: (5 -), Sol đen chấm(nhịp rưỡi): (5 .), Sol móc 1: (5), Sol trắng chấm:(5 - .), Sol trắng hai chấm, (5 ..) . . .



Ta cứ ghi chép các nhạc hứng của mình trước với đầy đủ giá trị về trường độ, cao độ . . . sau đó, khi muốn viết tiếp để hoàn thành 1 ca khúc thì ta sẽ hát đi hát lại nhạc đề đó để tìm cảm giác phân nhịp điệu, phân nhịp điệu còn liên hệ rất mật thiết theo giọng âm điệu đó nữa. Thông thường thì nhịp 2 thường khởi ở bước tiến, kết ở bước lui. Nhịp 3 khởi ở bước tiến và bước lui, kết ở bước lui . . .

Khi ghi chép cảm hứng ta nên tránh cho nốt kết của đoạn nhạc hứng dừng vào nốt bậc 1, vì dòng nhạc sẽ khó khai triển sau này để trở thành một bản nhạc (cách dùng giải kết).

Đơn điệu rất dễ dàng và thoải mái, không có những quy luật chuyển động như hòa âm . . . chỉ cần dễ hát và xuôi tai là được.

Chú ý: ở các âm giai thì nốt bậc IV thích hợp cho chuyển động xuống hơn là chuyển động lên. Nốt bậc VII thích hợp cho chuyển động lên hơn là chuyển động xuống. Vì tích chất quãng của các nốt bậc đó (nửa cung).

CÁCH TẬP NGHE BẬC ÂM:

Trong các sinh hoạt ca đoàn nên tập nghe bằng tai trong khi mắt nhìn nhạc để quen dần với sự nhận biết chuyển động của âm điệu, rất cần cho những lúc thiếu điều kiện để hát hoặc đàn. Tập cảm nhận sự khác nhau của từng bậc âm đối với bậc âm chủ: bậc I đối với các bậc II, bậc III, bậc IV, bậc V, bậc VI, bậc VII. Tập nghe các giọng Basso trong băng máy, radio, tivi . . . để nhận ra được các bậc âm, bậc hợp âm.

Tập nghe các quãng của chuyển động cho thật chính xác. Điều kiện để tập lý tưởng là ca đoàn. Các cảm nhận này giúp cho ta nâng cao khả năng ký xướng âm.

CẢM GIÁC CỦA CÁC BẬC ÂM:

- Các hợp âm bậc tốt nghe mạnh mẽ, vui tươi:

Bậc I: vững chắc, mạnh mẽ.

Bậc IV: trong sáng, tươi trẻ.

Bậc V: đòi hỏi, mạnh (át âm), cần phát triển (trở về bậc I).

- Các hợp âm bậc thường nghe nhẹ nhàng hơn:

bậc II: mềm yếu, mảnh dẻ.

Bậc III: mang cảm giác của hợp âm, trưởng: vui, thứ: buồn.

Riêng bậc VI vì tính cách chơi với của nó nên xếp đặt cho được dẫn tới bởi chuyển động quãng 3 thứ: I xuống VI, III lên VI . . . cảm giác sẽ được tạo rõ ràng.

CÁCH TẬP GHI TRÊN ÂM GIAI:

Mỗi tác giả đều sẽ có thói quen thích hợp với một vài âm giai nhất định, biểu lộ cá tính nghệ thuật của mỗi người. Tuy nhiên ta cần phải tập ghi trên nhiều âm giai để có sự thoág khoáng, rộng rãi trong tâm hồn của mình, tránh sự gò bó, đóng khuôn . . .

Ta nên tập ghi với các loại nhịp điệu. Đơn giản nhất là nhịp 2 và nhịp 3.

Đến khi viết nhiều rồi thì nên phát triển thêm ở các nhịp khác: nhịp 6/8, nhịp 4/4

MẤY ĐIỀU CẦN THIẾT KHI MỞI TẬP SÁNG TÁC:

- Xếp cho câu nhạc dừng trên phách 1.
- Giới thiệu cung và thể của ca khúc rõ ràng ngay từ câu đầu.
- Giới thiệu được tiết tấu của toàn bài.
- Kết câu 1 cố gắng được xếp đặt thuộc hợp âm bậc I.
- Hình nốt của mỗi ô nhịp không xếp đặt giống nhau để câu nhạc được phong phú (tiết tấu và âm điệu). Đổi hình nốt và giọng nhạc ở mỗi ô nhịp. Tránh đậm chân tại chỗ ở trong 1 câu, ở những nốt nhạc gần nhau . . .

MỘT VÀI QUAN NIỆM VỀ CUNG, THỂ CỦA TÂY PHƯƠNG:

- Cung Do: Bình dị, chất phác, dễ nghe, dễ hát, nhưng có vẻ khô khan.
 - Cung Am: nghe mênh mông, buồn vời vợi, thường dùng để nhắc đến tình mẫu tử.
 - Cung G: thích hợp với hành khúc, vì có đủ 16 âm vực cho các loại kèn. Cảm giác hơi cứng cỏi, hợp với quân nhạc.
 - Cung F và Dm: có tính cách đồng quê, mộc mạc, gần với hệ thống Ngũ Cung Việt-Nam và Trung-Hoa.
 - Cung D: nghe rất bay bướm, hợp với tâm tình nghệ sĩ (ưa dùng cho nhịp Tango).
 - Cung Bm và Em: nghe trầm hùng, lý tưởng, chắc chắn.
- Nói chung: Thể trưởng: nghe vui vẻ, vững chãi. Thể thứ: mềm yếu, dễ biến đổi, có thể tạo nhiều màu sắc do sử dụng các loại thứ khác nhau (âm giai thứ tự nhiên, âm giai thứ hòa âm, âm giai thứ đơn điệu).

- Hệ thống càng nhiều dấu thăng: ý nhạc càng sáng, thích hợp với sự kêu gọi, ánh bình minh . . .

- Hệ thống càng nhiều dấu giáng: ý nhạc càng thâm trầm, có chiều sâu. Hợp với triết học, đạo học . . .

Các tính chất và quan niệm trên chỉ tương đối. Cảm giác của câu nhạc còn phụ thuộc vào tính chất của quãng chuyển động: quãng trưởng: vui, khỏe . . . , quãng thứ: buồn, u tối, ảm đạm . . .

QUAN NIỆM CHUNG VỀ TIẾT TẤU:

Thường nốt tận của câu nhạc hay dừng ở phách đầu của ô nhịp đó.

Nhịp đơn nghe rõ ràng, dứt khoát . . .

Nhịp kép nghe uyển chuyển, bông bênh . . .

Nhịp 4 có tính cách trầm hùng, chậm rãi . . .

Nhịp 2 đều đặn, giống như bước đi . . . thích hợp với nhạc sinh hoạt, thiếu nhi . . .

Nhịp 3 thích hợp với vũ điệu, nước chảy . . .

Nhịp 6/8 không dứt khoát, thích hợp với thánh ca và hành khúc chậm

Dùng để diễn tả sự bông bênh, du dương . . . thì nên dùng nhịp kép nhờ tính chất tương đối, sự chơi với, nửa với của nó, bởi nhịp kép bị chia 3 nên không có tính cách tuyệt đối.

Nhịp 2 là loại nhịp tự nhiên của sinh hoạt thiên nhiên nên có tính cách vững chãi, nhất định.

Về phách: Phách sau (bước tiến) dùng để khởi tấu, phách một (bước lui) dùng để kết. Dấu lặng dùng để lấy hơi.

Tính số ô nhịp: thường thì chỉ tính số ô nhịp khi có nhạc bằng hoặc hơn nửa ô nhịp, nốt ngân của câu kéo dài qua ô nhịp khác, nếu bằng hoặc hơn nửa ô nhịp thì vẫn tính cho câu nhạc đó. Nếu muốn tính ô nhịp đó sang câu khác thì ta dùng dấu lặng để ngăn cách với câu trước.

NHỮNG ĐIỀU QUAN TRỌNG KHI SÁNG TÁC:

Trong sáng tác âm nhạc thì nhạc tính được coi là quan trọng hơn lời ca, vì nhạc tính là tổng hợp (dùng chung) cho tất cả các loại nhạc cụ, nhạc khí . . . đều có thể diễn tả được, còn lời ca thì chỉ ca viên diễn tả mà thôi. Vì tính chất phổ biến rộng rãi ấy mà nhạc tính được coi là quan trọng hơn. Vì thế khi sáng tác, nhạc tính của một bản nhạc được cần là 75%, lời ca là 25%.

Nếu phổ nhạc theo lời có sẵn như: thơ, văn . . . thì chỉ nên xếp đặt lời ca theo ý tổng hợp của đoạn văn, đoạn thơ đó. Tránh xếp đặt nhạc tính theo từng câu, từng đoạn . . . sẽ làm nát ý của một bản nhạc, vì đó là những cái hay nhỏ nhoi, đứt đoạn. Ta nên chú trọng đến cái chung lớn hơn là cái tiểu tiết. Tuy nhiên, có trường hợp ngoại lệ là Bình Ca: một thể loại âm nhạc Gregorian hay dùng trong Thánh Ca truyền thống, Bình Ca là một thể loại âm nhạc mà nhạc tính được coi là thứ yếu, là bổ túc của lời ca, khi sáng tác thể loại này cần phải coi trọng lời ca, giai điệu phát triển kèm theo lời ca, dùng để diễn tả lời ca, vì thế giai điệu cần chú ý quan trọng là sao cho tự nhiên, lên xuống, trầm bổng, diễn tả theo ý tứ của lời ca, theo dấu giọng của ngôn ngữ Việt Nam, vì với tính chất 5 dấu 6 giọng thì tiếng Việt Nam chúng ta đã được người ngoại quốc coi như là vừa nói vừa hát, sao cho giai điệu thật dễ hát như *tự nhiên vốn là như thế*.

Thời gian suy nghĩ để sáng tác thì có thể kéo dài bao lâu cũng được, đến khi đặt bút viết ra thì nên viết liền một mạch cho tới khi hết bài thì mới thôi, để cho ý tưởng được nối kết một cách liền lạc, chặt chẽ, ý nhạc được tuôn ra cho tới khi hết mới nên ngừng, tránh sự ghi chép ngắt quãng vì ý nhạc sẽ trở thành rời rạc, chấp vá . . .

Khi sáng tác xong thì coi kỹ lại bài và sửa ngay những chỗ cảm thấy thiếu sót, đừng để một thời gian sau mới sửa, vì những cảm hứng ban đầu không còn nữa, sự sửa đổi lúc đó sẽ làm mất giá trị của bản nhạc. *Ta luôn luôn phải nhớ tôn trọng cảm giác ban đầu của tác phẩm.*

Trong nghệ thuật phải tránh sự cân đo bằng lý trí, bằng khối óc . . . bởi vì nghệ thuật là sức sống của con tim, nghệ thuật rất lai láng và vô khuôn vóc.

Sự sáng tác không bao giờ để gò khuôn trong lý thuyết. Luôn cố gắng cho có sự sáng tạo, có suy nghĩ đúng đắn, có một tư cách nghệ thuật là đủ, còn cảm hứng thì cứ để tự do tung bay, miễn là đừng có quá đáng. Tất cả những cái đó sẽ tạo ra những trường hợp nghệ thuật bất ngờ rất hay ho và lý thú. Chấp nhận vui vẻ những khuyết điểm trong tác phẩm của mình, coi đó là những cái duyên nghệ thuật của mình, chỉ nên sửa lại đôi chút nếu đó là cái khuyết điểm quá lớn hoặc quá thô lệch so với bản chất của nghệ thuật. Vì vật thể tự nhiên bao giờ cũng cần phải có những khuyết điểm đứng bên cạnh những ưu điểm, để khuyết điểm tôn thêm vẻ đẹp của ưu điểm, để ưu điểm che bớt cái xấu của khuyết điểm. Đó mới đúng là một tác phẩm tự nhiên, vì chỉ có những bức tượng mới có được tất cả mọi nét hoàn mỹ, nhưng nó sẽ chỉ mãi là một bức tượng mà thôi.

Trong âm nhạc có 3 yếu tố căn bản: âm điệu, tiết điệu và hòa âm. Ta cố gắng dung hòa cả 3 yếu tố đó trong tác phẩm của mình, sử dụng từng yếu tố một cách có suy nghĩ chín chắn, yếu tố nào thích hợp với đoạn nào? Chỗ nào? . . . Nếu kết hợp được một cách hài hòa, có pha trộn để tạo sự mới lạ, bất ngờ, hấp dẫn . . . Vì tính chất của nghệ thuật âm nhạc là như vậy. Tránh việc dùng đơn thuần một yếu tố, lạm dụng 1 nét đẹp, vì sẽ làm cho bài nhạc trở thành nhàm chán, nghèo nàn. Ví dụ: có 1 câu nhạc hay, ta yêu quý nó, ta dùng nó vài lần, nhưng phải kiên quyết chỉ dùng **bất quá tam** (không quá 3 lần).

Trong câu nhạc mở đầu không nên dừng ở nốt I vì khó có thể gợi ý để đi tiếp, vì thế nên cho dừng trên nốt III hoặc V, đôi khi có thể dừng trên nốt II hoặc VI, ít khi dừng trên nốt IV, hiếm khi dừng trên nốt VII.

TÌM HƯỚNG PHÁT TRIỂN CÂU NHẠC HÙNG:

Sau khi đã có một ý nhạc hay ta cần phải đắn đo suy nghĩ xem câu đó thuộc loại nhạc nào? Thiếu nhi, sinh hoạt, tình cảm . . . từ đó tạm lập một dàn bài.

Xét tính chất của câu nhạc:

- Thích hợp với đơn ca hay cộng đồng?
- Có thể thực hiện cho ca đoàn, đơn ca, song ca, tốp ca?
- Cần duy trì tốc độ đó hay đổi khác? Hay muốn chỉ thay đổi ở một đoạn nào đó thôi?

- Là tiểu khúc hay điệp khúc? Tiểu khúc: dùng kỹ thuật cao để nói hết ý định của tác giả. Điệp khúc: kỹ thuật vừa phải sẽ dễ nghe, dễ hát . . . Nói lên được các ý tưởng chung chung.

- Nếu mở đầu là thể thứ, nhịp điệu sẽ chậm rãi, chờ được kết ở thể trưởng và nhịp độ sẽ nhanh hơn.

- Mở đầu trầm tĩnh dễ dẫn đến sống động, nên chọn làm tiểu khúc.

- Mở đầu sống động thì nên chọn làm điệp khúc vì có thể trở về để kết thúc.

- Một tác phẩm cũng có bố cục như một bài luận văn: có mở (mở bài), luận (thân bài) và kết (kết luận). Mở: để giới thiệu ý nhạc. Luận: khai triển ý nhạc cho đậm đà phong phú hơn. Kết: tổng hợp ý nhạc lại.

- Nếu câu nhạc chỉ có giá trị kỹ thuật thì nên dùng làm bài tập mà thôi. Câu nhạc hay thì cần phải có những nét đặc sắc, sáng tạo . . . nên dùng để làm nên tác phẩm của mình, xét xem nó thuộc loại nào: Lắt léo, khó hát . . . nên dùng cho solo. Đơn sơ, mộc mạc, sáng tạo . . . nên dùng cho hợp ca, những câu nào đặc ý nên được nhắc lại nhiều lần trong tác phẩm để thính giả chú ý đến nét nhạc đó.

- Ngoài ra nên suy nghĩ kỹ đến đối tượng của câu nhạc, nên viết ở cung thể nào cho hợp với tính chất của nó? Hợp ca: ưa vui vẻ, đơn sơ, hợp đoàn . . . Đơn ca: ưa trầm lắng, cô đơn, cầu kỳ.

❖ Xây dựng dòng ca:

Một dòng ca được xây dựng trên 2 yếu tố chính là: âm điệu và tiết tấu, hai tính chất này luôn phải đi đôi với nhau, thiếu 1 trong 2 tính chất đó sẽ làm dòng ca mất hay, mất sức quyến rũ.

Mặc dù 1 yếu tố cũng có thể đủ để diễn tả một sự kiện nào đó, nhưng vẫn không thể kéo dài, vì dễ nhàm chán, nhức tai . . .

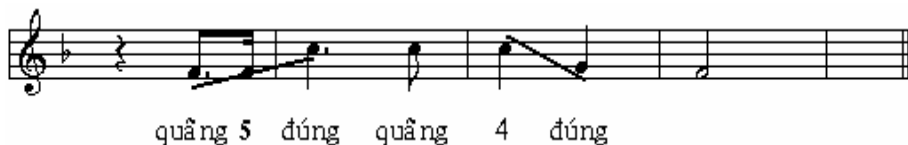
CÁCH SỬ DỤNG ÂM ĐIỆU:

Là sự liên kết giữa các quãng âm cao thấp, tạo thành chuyển động dựa trên âm giai, âm thể và bậc âm.

1. Việc sử dụng quãng âm: Dòng ca có thể sử dụng mọi hình thức quãng thuận, trưởng, thứ, liền, cách, đơn, kép . . .

Hạn chế dùng các quãng nghịch và các quãng tạo bởi các dấu hóa bất thường ngay ở ý nhạc mở đầu, vì sẽ làm cho chủ thể bị loãng ra. Ngoại trừ giữa câu nhạc và các trường hợp cố ý. Các sự sáng tạo sao cho phải hoàn bị và đơn sơ.

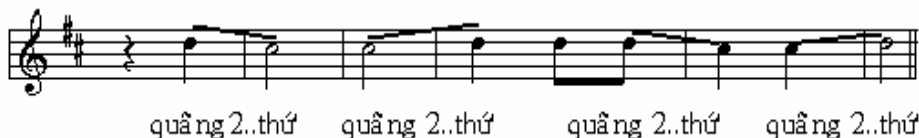
a. Với quãng đúng: nghe chắc chắn , mạnh bạo . . . đôi khi rất hoang vu: quãng 5 đúng, quãng 4 đúng, quãng 8 đúng . . .



b. Với quãng trưởng: nghe phấn khởi, hùng dũng.



c)-Với quãng thứ: nghe mềm yếu, mơ mộng . . .



d)-Với những quãng nhỏ: gần và liền: rất thích hợp cho nhạc cụ, quãng nhỏ gần và liền nghe giai điệu uyển chuyển, lưu loát . . .



e)-Với quãng lớn: xa và cách: nghe mạnh bạo, hùng dũng . . .diễn tả ý lớn và mạnh bạo.



2. Việc sử dụng âm giai, âm thể và hợp âm:

a. Với chuyển động liền: ta có thể dùng liên tiếp một chuỗi âm giai.



b. Với chuyển động cách: ta có thể dùng ngay những nốt của hợp âm bậc I.



Sự xếp đặt hợp âm và âm giai phải căn cho đúng với tiết tấu thì mới xác định được hợp âm cho dòng ca. ***Hợp âm của ca khúc thường được tính vào đầu mỗi phách, có khi là mỗi ô nhịp.*** Trong môn hoà âm thì hợp âm được tính theo hàng dọc, mỗi nốt là 1 hợp âm, nhưng trên thực tế tai người nghe bình thường thì nghe và cảm nhận không kịp nếu bài hát được viết ở nhịp độ bình thường $\theta = 60$ trở lên đến

nhANH hơn, chỉ trong trường hợp bài viết Choral (thể loại này hay hát với tốc độ chậm) thì ta có thể tính theo từng nốt.

Nhân xét: Với chuyển động cách nghe cứng cỏi, vì chuyển động với các quãng âm xa, khó hòa âm, khó đặt lời, gây khó cho các bè đồng chuyển. Bởi thế ta nên phối hợp cả hai chuyển động liền và cách để dòng ca được mới lạ, dễ hát, dễ nghe.

Khi phối hợp ta nên sử dụng các nốt qua, nốt thêu . . . sẽ giúp cho dòng ca uyển chuyển, tốt đẹp hơn.



(+) : Nốt ngoại hợp âm.

Những nốt qua, nốt thêu . . . là nốt ngoại hợp âm, rất thích hợp với những từ ngữ có dấu hỏi, ngã, nặng . . .

+ Dấu hỏi: kép lên hay hơn.

+ Dấu ngã: kép xuống hay hơn.

+ Dấu nặng: láy qua láy lại (nốt thêu).



Với tiết tấu nhanh không nên dùng các từ có dấu hỏi , ngã, nặng liền nhau, vì sẽ bị bán dấu, á thanh.

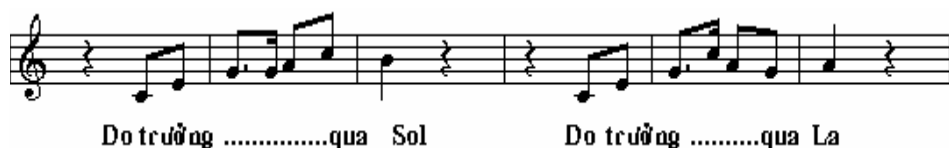
3. Định vị trí sử dụng hợp âm:

a. Trong ý nhạc mở đầu phải cho thấy rõ vai trò chủ âm và hợp âm của bài, tuy nhiên cũng có thể xen kẽ những hợp âm bậc tốt, riêng với các nốt hợp âm bậc V nên xếp đặt ở các phách yếu và với tiết tấu nhanh. Hợp âm bậc IV thì có thể xếp đặt rõ hơn.

b. Đồng thời cũng nên định hợp âm cho dòng ca phát triển tiếp, thông thường thì dòng ca được dẫn qua hợp âm bậc IV hoặc bậc V (bậc tốt chắc hơn bậc thường).



c. Không nên chuyển thể hoặc chuyển cung ngay ở câu nhạc mở đầu, dù chỉ là thoáng qua.



Nếu khi có ý tưởng đúng đắn cố ý thì sự chuyển biến rất có ý nghĩa.

Sự chuyển biến ngay ở câu nhạc đầu nghe có vẻ mới lạ nhưng lại sẽ làm cho cung thể chính bị lu mờ.

d. Có thể dùng hình thức trải hợp âm với 3 hình thức: lên, xuống, đảo lộn.

Sử dụng trải hợp âm không thích hợp cho các ca khúc vì giọng hát dễ bị sai lạc. Đối với nhạc cụ thì rất tốt, nhất là dùng để diễn tả những sự lưu loát, thánh thót, vang dội . . . như: nước chảy, thủy tinh vỡ, gió lay, nét Á của đàn tranh.



Việc sử dụng âm điệu đòi hỏi nhiều kinh nghiệm bằng cách quan sát, tìm hiểu các loại hệ thống âm nhạc và thói quen của chúng.

Ngoài ra cũng cần tìm hiểu các loại âm giai, các tác giả tiêu biểu, các tác phẩm nổi tiếng.

Khi sử dụng âm điệu cần chú ý những điểm sau:

- Nốt IV của âm giai trưởng nên cho chuyển động xuống.
- Nốt VII của các âm giai đều cho chuyển động lên chủ âm.
- Nốt IV của âm giai thứ có thể cho chuyển động lên.
- Nốt VI của âm giai thứ nên cho chuyển động xuống liền bậc.
- Nốt VI của âm giai trưởng cho chuyển động tùy ý.

VÀI CÁCH LÀM MỘT ĐOẠN NHẠC:

Để có thể làm một bản nhạc ta phải có nhạc đề, nhạc đề sẽ là những câu nhạc hứng nho nhỏ mà bất cứ lúc nào, nơi nào . . . ta cảm hứng được thì ghi chép lại bằng giấy bút hoặc chữ số để dành cho sau này, khi cần làm một bản nhạc ta cứ việc lựa chọn trong số câu nhạc hứng có sẵn lấy một câu có tâm tình, ý hướng như bản nhạc ta cần làm. Để có một bản nhạc đầy đủ thì ta phải làm từng đoạn, từng câu.

CẤU TRÚC MỘT ĐOẠN NHẠC TRUNG BÌNH:

Nếu ta có một câu nhạc vào loại trung bình ta sẽ làm theo cách thông thường, vì nhờ tính cách không dài không ngắn của nó.

I. Một đoạn nhạc trung bình thường có 4 câu:

1. **Câu I:** cuối câu ta cho câu nhạc dừng lại trên nốt bậc III hoặc bậc V, tránh dừng ở nốt bậc I, vì sẽ làm cho câu nhạc bị bí, không phát triển được. Câu I này sẽ được dùng kết bằng hợp âm bậc I (sơ kết) nhờ dừng ở các nốt bậc III hoặc V. Câu này nếu là trung bình thường có khoảng 4 hoặc 5 ô nhịp, loại nhịp ngắn: 2/4, 3/4 . . .

2. **Câu II:** Ta bắt đầu việc phát triển câu nhạc đề thêm ra thành câu nữa là câu thứ II, trong câu này ta có quyền phồng tạo thêm bằng cách từ câu I ta nâng lên hoặc hạ xuống vài bậc âm. Tuy nhiên ta

phải tuân theo điều kiện là giữ nguyên số ô nhịp bằng với câu I, tiết tấu của mỗi ô nhịp cũng phải giữ nguyên bằng với câu I, ở khởi và kết phải thật cân đối với câu I. Như thế có nghĩa là ta tha hồ phông tạo về âm điệu, có thể cả tiết tấu nữa, các bước đi của câu nhạc . . . nhưng cố gắng để giữ được cái tính chất của câu I. Câu II sẽ dừng trên nốt bậc II hoặc V để dùng hợp âm bậc V (bán kết). Tránh dừng ở nốt cảm âm (tuy nhiên, nếu nhạc hứng cần thì ta vẫn có thể).

3. Câu III: Viết lại y như câu I kèm theo các điều kiện: không dừng ở nốt bậc I, nên dừng ở nốt bậc VI, với chuyển động I xuống VI thì rất tốt, để cho câu III này được dừng ở lách kết. Như vậy ta vẫn phải giữ nguyên số ô nhịp nhất định như ở câu I. Ở âm giai thứ, lách kết ngoài hợp âm bậc VI còn có thể hiểu là hợp âm bậc IV nữa. Khi khởi câu III có thể cho khởi trước hoặc sau so với câu I khoảng nửa phách để tạo sự mới lạ cho câu III. Tuy nhiên sự sáng tạo này cũng phải được dùng tùy theo điều kiện khởi của từng câu nhạc để có thể được mà thôi.

4. Câu IV: Giữ nguyên số ô nhịp cho cân đối với các câu trên. Về âm điệu và tiết tấu ta được hoàn toàn tự do, miễn là đừng quá lạc xa với các câu trên. Ở khởi câu IV ta có thể giữ sự sáng tạo về khởi của câu III (nếu có) để tạo thành một cái sáng tạo cố ý của mình. Cuối câu ta dẫn câu nhạc về toàn kết. Có thể dừng sớm hoặc trễ hơn các câu khác miễn là vẫn giữ đủ số ô nhịp.

Ngoài ra ta còn phải để ý thêm: Nếu khởi câu IV bằng tiết tấu động thì nên dừng sớm với tiết tấu tĩnh. Nếu khởi câu IV với tiết tấu tĩnh thì kết với tiết tấu động và đúng bằng các câu trên về số ô nhịp, có thể muộn hơn một chút.

Như vậy: *Một đoạn nhạc trung bình được cấu tạo bằng 4 câu nhạc trung bình.*

Câu I: khoảng 4, 5 ô nhịp. Kết bằng sơ kết.

Câu II: phông tạo từ câu I. Kết bằng bán kết.

Câu III: viết lại câu I khoảng 3/4. Kết bằng lách kết.

Câu IV: hoàn toàn tự do. Kết bằng toàn kết.

❖ Nếu lỡ có câu nhạc đề dài: 8 ô nhịp 2/4 hoặc 4 ô nhịp C . . .

Ta sẽ làm đoạn nhạc này chỉ có 2 câu nhạc khác nhau mà thôi. 2 câu nhạc khác nhau đó sẽ được xếp ở câu I và câu II.

- Câu I: là câu nhạc đề với kết bằng sơ kết.

- Câu II: sáng tạo khác câu I nhưng đừng xa lạ quá để tránh lạc đề, dẫn về bán kết.

- Câu III: viết lại y như câu I, kết bằng sơ kết như câu I hoặc lái sang lách kết.

- Câu IV: viết giống câu II nhưng dẫn về toàn kết để kết cả đoạn nhạc.

❖ Nếu muốn làm một đoạn nhạc có câu dài:

Nhiều khi ta chỉ có một nhạc đề ngắn mà lại muốn làm một đoạn nhạc dài. Ta có thể bắt đầu cho đoạn nhạc đó trở thành dài, từ câu nhạc đề ngắn đó.

Ta làm câu I bằng nhạc đề ngắn đó cộng thêm sự phỏng tạo những nét ngắn của câu nhạc đề hoặc một vài phần trong câu nhạc đề.

Ngoài ra ta còn có thể làm câu I dài bằng nhạc đề đó cộng với sự phỏng tạo bằng cách nhồi lại câu nhạc đề, hoặc nâng lên, hoặc hạ xuống một vài bậc âm, hoặc nhồi lại theo tiết tấu và đổi âm điệu . . . hoặc giữ âm điệu mà đổi tiết tấu . . . như thế câu nhạc đề của ta sẽ dài ra như ý muốn.

Sau đó ta lại làm thêm các câu II, III và IV để được một đoạn nhạc dài. Các câu nhạc sẽ vẫn tuân theo các điều lệ về phỏng tạo, khởi, kết, tiết tấu, âm điệu . . . theo như các quy tắc đã đặt ra.

KHÁI NIỆM VỀ CÂN ĐỐI, CÂN PHƯƠNG:

Trong khi sáng tạo nhạc ta phải tuân theo luật sáng tác là luật cân phương và luật cân đối, luật này nhằm để tạo cho thính giác khi cảm

nhận bản nhạc đó được một sự thăng bằng, cân xứng về các điều kiện: tiết tấu, âm điệu, quãng âm . . .

Luật cân đối được tự do về số ô nhịp của câu, chẵn hoặc lẻ tùy ý. Miễn sao cho câu nhạc và đoạn nhạc được cân bằng tương xứng với nhau. Nếu có sự sáng tạo trong mỗi câu nhạc thì cũng phải nghiên cứu sao cho sự mới lạ đó không tạo ra sự đối chọi trong đoạn nhạc, không làm mất đi sự thuần nhất trong đoạn nhạc đó.

LUẬT CÂN ĐỐI: số ô nhịp trong mỗi câu có thể tùy ý, có thể chẵn, có thể lẻ, các câu nhạc phải thăng bằng với nhau để tạo cho thính giác một cảm giác êm đềm, bằng bặt, không quá khích đến nỗi gây khó chịu.

LUẬT CÂN PHƯƠNG: thoát thai từ luật cân đối. Luật cân phương ra đời trong sự đòi hỏi về nhịp của trống Jass, Guirta bass, đàn bass . . . Luật cân phương quy định chỉ có câu chẵn: 2, 4, 8, 16, 32 . . . để cho các tay chơi có sự đều đặn trong cách chơi, vì thường mỗi điệu (style) thường có 2 ô nhịp. Nếu lỡ có câu nhạc lẻ thì phải làm sao liên kết được với các câu khác để có đoạn chẵn. Như vậy sự gây trở ngại cho các bước nhảy, trống jass, đàn bass . . . sẽ không lớn, vì nếu có câu lẻ thì phải có đoạn chẵn. Luật cân phương khắt khe hơn luật cân đối là vì các áp lực đó.

Nhiệm vụ cao quý của các nhạc sĩ là luôn luôn cố gắng để sắp xếp những lệch lạc được trở thành cân đối, thăng bằng. Các việc làm và sáng tác làm sao cho sự cảm nhận của thính giả giữ được sự cân xứng, thăng bằng, trong đó có kèm cả nhiều nét mới lạ nữa mà vẫn không tạo sự nghịch cho thính giác.

Để cho tác phẩm của mình được đúng đắn và phong phú hơn, ta có thể tùy nghi sửa đổi các luật lệ, phương pháp sáng tác . . . miễn là có một sự suy nghĩ kỹ càng và đúng đắn là được. Sự sửa đổi đó có thể là xếp đặt các giải kết của câu, các bước đi của âm điệu, tiết tấu của câu nhạc . . . nếu ta cố ý dùng để diễn tả một lời nhạc, một ý tưởng có suy tính, có ý thức.

Ví dụ: như khi diễn tả các lời nhạc mâu thuẫn với nhau ta dùng các giải kết và hợp âm mâu thuẫn (I với VI . . .), khi muốn diễn tả sự chênh lệch, đối kháng . . . Ta cứ sáng tạo tự do, miễn là sự sáng tạo đó của ta là một sự cố ý có ý thức, cố ý có trình độ.

Trong các liên kết câu lẻ sang chẵn (1 sang 2, 3 sang 4, . . .) ta có thể sáng tạo thêm bằng cách cho nét nhạc nảy lên để làm một cái nhấn cho câu sau khởi. Có thể áp dụng từ đoạn này sang đoạn khác, các nét nhấn đó nên cho nhắc lại để thành một sự sáng tạo có ý thức, nhưng sao cho đừng có sự lạm dụng quá mà trở thành nhàm.



+ : là nốt nhấn để cho câu sau vươn lên.

NHIỆM VỤ CAO QUÝ CỦA NGƯỜI NGHỆ SĨ:

Thượng-Đế đã tác sinh, sáng tạo ra muôn loài, muôn vật, quyền năng của Ngài vô song và rất diệu kỳ. Để nuôi dưỡng và phát triển muôn vật hiện hữu thì phải tồn tại sự sáng tạo và gây dựng. Người nghệ sĩ là nhân vật được Thượng-Đế trao phú cho một chút ít quyền năng của Ngài để tiếp tục các tác phẩm của Ngài trên trái đất. Người nghệ sĩ đòi hỏi phải có một chuyên môn cao, một tri thức sáng suốt, một tài sắp xếp khéo léo . . . để lấy những tài liệu trong thiên nhiên cấu trúc lại thành tác phẩm đẹp, sống động, hay ho, mới lạ . . . sao cho tác phẩm đó đẹp trong tự nhiên, sống trong tự nhiên . . . mà không phải là tự nhiên.

Nghệ sĩ là một “thừa tác viên” của Thượng-Đế, Ngài dùng người nghệ sĩ để sắp xếp, dàn hòa, pha trộn, xây dựng các màu sắc, các tính chất, các sự lệch lạc . . . trong tự nhiên trở thành một tác phẩm tự nhiên đẹp đẽ và sống động. Các tác phẩm đó phải là một bắc cầu cho các tác phẩm khác, là sự liên kết muôn loài trong thiên nhiên thành một khối duy nhất. Vì muôn vật, muôn loài đều cùng là tác phẩm của Thượng-Đế, là liên kết anh em với nhau. Nghệ sĩ phải là một động lực thúc đẩy tạo vật, liên kết tạo vật để ca khen, chúc tụng, tôn vinh Thượng-Đế, là đáng Chân-Thiện-Mỹ đời đời viên mãn.

Người nghệ sĩ phải cố gắng phấn đấu xây dựng cho mình một khả năng độc đáo, tác phẩm của mình phải chứa chan sự sáng tạo, mới mẻ. Nhưng phải cố gắng lồng trong sự hài hòa, thống nhất của mọi tạo vật trên địa cầu.

Ta hãy luôn cố gắng giữ lấy cho mình một tư cách, một khả năng hoàn thiện, để xứng đáng với chức vụ thừa tác viên của Thượng-Đế trong công việc sáng tạo và điều hòa mọi tác phẩm thiên nhiên tuyệt vời của Thượng-Đế, đáng Chân-Thiện-Mỹ tuyệt đối.

ÁP DỤNG LUẬT CÂN ĐỐI:

Trong nhạc Thánh Ca, ta chú trọng đến tính chất cân đối của đoạn nhạc hơn là cân phương. Vì thế cho nên cần đến sự luyện tập làm theo thứ tự từ dễ đến khó. Tuy nhiên để hợp với trào lưu hiện đại là chuyên dùng theo luật cân phương, ta sẽ tập làm sao cho có các câu chẵn, đoạn chẵn . . . có thể là các câu lẻ cộng lại thành đoạn chẵn.

1. Làm bài tập câu chẵn:

Mỗi câu khoảng 2, 4 hoặc 6 ô nhịp. Trong sự tập luyện thì ta chỉ tập làm đoạn có 4 câu mà thôi, các giải kết của các câu vẫn tuân theo quy luật.

- Câu I: sơ kết (có thể dùng lách kết).

- Câu II: bán kết (bắt buộc). (kẹt quá cũng có thể thay đổi).
- Câu III: lánh kết (có thể thay bằng sơ kết).
- Câu IV: toàn kết (bắt buộc).

Như thế, ta nhận thấy giải kết của câu II và câu IV thì ta phải tuyệt đối tuân theo quy luật giải kết. Còn câu I và câu III thì ta có thể hoán chuyển 2 giải kết của 2 câu với nhau (quan niệm tự do giải kết).

2. Làm bài tập câu dài:

Muốn có câu dài thì ta cứ lấy ngay câu nhạc đề ngắn phỏng tạo thêm ra, hoặc nhồi lại ý nhạc . . . thì ta sẽ có câu dài. Nếu có sẵn câu nhạc hứng dài thì ta khỏi phải phỏng tạo. Câu dài khoảng 8 ô nhịp $2/4$, 4 ô nhịp C . . . Ta vẫn phải giữ lấy tính chất chẵn của câu nhạc. Cách làm thì hơi khác so với đoạn nhạc ngắn. Ta chỉ phải làm 2 câu riêng biệt thôi: câu I giống câu III, câu II giống câu IV, các điều kiện giải kết tuân theo y như ở đoạn nhạc ngắn.

3. Làm bài tập câu lẻ công thành đoạn chẵn:

Ta làm bài tập câu lẻ, sao cho các câu lẻ cộng lại thành đoạn chẵn. Có các loại câu lẻ:

$3 + 4 > < 3 + 4 = 14$ ô nhịp (đoạn).

$4 + 5 > < 4 + 5 = 18$ ô nhịp (đoạn).

$3 + 5 > < 3 + 5 = 16$ ô nhịp (đoạn).

Ta có thể đổi thứ tự chẵn lẻ.

Trong bài tập này ta kết hợp giữa câu lẻ và câu chẵn lại với nhau để trở thành đoạn chẵn. Câu lẻ và câu chẵn có thể hoán vị, thay đổi chỗ trước sau cũng được, miễn làm sao cho đoạn nhạc đó chẵn là cân đối rồi.

4. Câu đối và câu đáp:

Câu đối: là câu nhạc đề, nhạc hứng.

Câu đáp: là câu phỏng tạo từ câu đối.

Ta làm bài tập theo phương pháp đối đáp:

<u>Đối</u>	+	<u>Đáp</u>	+	<u>Đối nhỏ + Đáp nhỏ</u>	+	<u>Phát triển</u>
<i>Câu I</i>		<i>Câu II</i>		<i>Câu III</i>		<i>Câu IV</i>

- Câu I: là câu nhạc đề, chẵn lẻ tùy ý.
- Câu II: phỏng tạo từ câu I.
- Câu III: là câu nhạc đề dẫn về lán kết. Tuy nhiên ta có thể chia câu III ra làm 2 vế: đối nhỏ + đáp nhỏ. (Đối nhỏ: phóng tác mới).
- Câu IV: câu tự do với toàn kết.



Nhân xét:

- Câu I: Đối lớn (4 ô nhịp).
- Câu II: Đáp lớn (4 ô nhịp).
- Câu III: Đối nhỏ (2 ô) + Đáp nhỏ (2ô) = (4 ô nhịp).
- Câu IV: Tự do (4 ô nhịp).

Với đoạn nhạc có cấu trúc câu như trên sẽ rất dễ để áp dụng khi phổ thơ. Hình thức cấu kết như vậy rất hợp với thể thơ song thất lục bát (7 chữ + 7 chữ + 6 chữ + 8 chữ).

Đoạn nhạc được cấu trúc bằng phương pháp này rất dễ giúp ta làm câu dài, vì ý nhạc có nhiều thay đổi nên tạo cho người nghe có cảm giác dài. Nếu ta muốn dài hơn nữa thì áp dụng phương cách: cho câu IV thay vì về toàn kết thì ta cho về bán kết rồi dùng dấu hoàn cho diễn lại toàn đoạn một lần nữa rồi đưa về kết trọn. A = bán kết, Á = toàn kết.

Một câu nhạc thì gồm nhiều chi câu ghép lại, nếu muốn có câu dài thì ta chỉ việc ghép thêm nhiều chi câu nữa thì câu nhạc sẽ dài thêm.

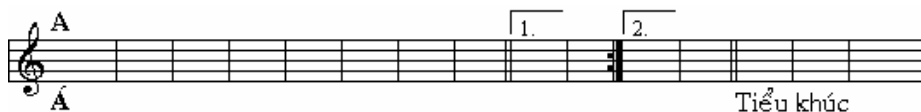
Việc dùng dấu hoàn để tạo ra 2 đoạn nhạc A và Á sẽ có thêm điều thuận lợi nữa là câu đối nhỏ + đáp nhỏ sẽ được nghe lại một lần nữa thì thính giác của thính giả sẽ thấm nhập được ý nhạc.

Ví dụ: ta có câu nhạc đề 8 ô nhịp.

I = 8 ô, II = 8 ô, III = (4 ô + 4 ô), IV = 8 ô. Cộng tất cả thành 32 ô nhịp, dùng dấu hoàn nữa thì sẽ thành 64 ô nhịp.

Trong nhạc Thánh Ca thì thường khởi cần dùng dấu hoàn, vì còn có thêm phần tiểu khúc (ít nhất là 2 câu), cứ sau một tiểu khúc thì lại trở lại đoạn nhạc chính một lần, như thế là ý nhạc đã được nhắc đi nhắc lại rồi, nếu còn dùng dấu hoàn cho điệp khúc nữa thì sẽ quá dài.

Sự phân câu thì tùy thuộc vào giải kết nhiều hơn là vào tiết tấu.



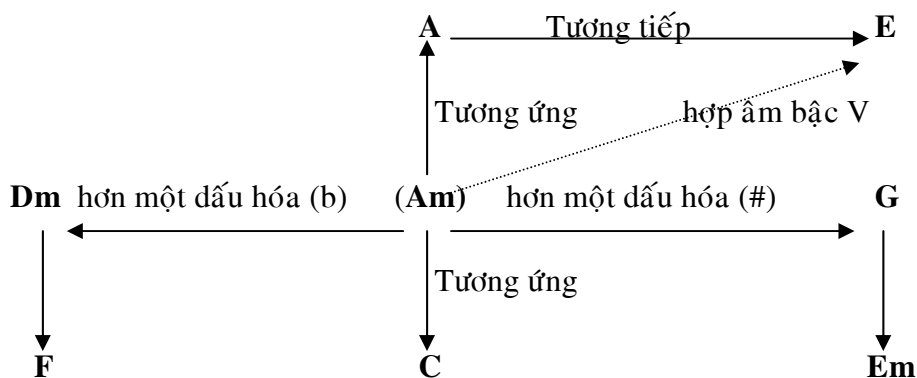
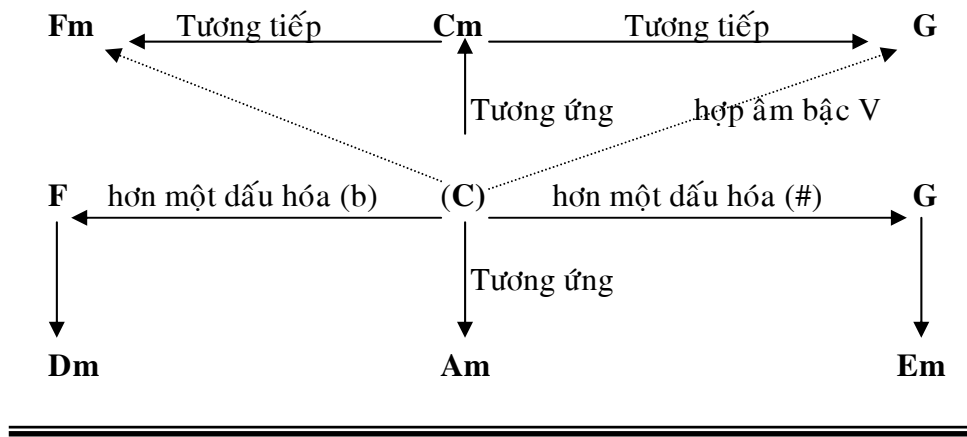
Thánh nhạc là ý dùng nhạc giúp ta cầu nguyện, vì thế ý nhạc cần phải dễ hát, dễ nghe, dễ cảm . . . ta có thể du di bằng cách làm điệp khúc ngắn thôi, rồi làm tiểu khúc có 3 hoặc 4 lời hoặc 2, 3, 4 tiểu khúc khác nhau, thế là một bài hát rất ngắn sẽ được nghe đi nghe lại, dễ giúp cho giáo dân cảm được mà cầu nguyện. Để tránh nhàm tai ta có thể khôn khéo đổi giải kết ở cuối các câu tạo sự mới lạ. Thường thì để bán kết, lánh kết, sơ kết . . . ở tiểu khúc rất ít khi dùng toàn kết, để dành toàn kết ở điệp khúc.

Ngoài ra vì các lý do đặc biệt: tâm tình lời ca, ý nhạc . . . ta sửa đổi các giải kết cho hợp với các tâm tình đó, vì các giải kết có cảm giác khác nhau về tâm tình.

Làm thêm đoạn B:

Khi đã tạo được 2 đoạn A và Á rồi, ta có thể làm thêm đoạn B nữa. Đoạn B này phải có tư cách đối nghịch với A và Á, sự mâu thuẫn này có thể tạo ra trên các phương diện: tốc độ, hình nốt (trường độ), chuyển biến, hình thức câu (A = Á = 4 câu >> B = 2 câu, 6 câu), chuyển nhịp (biến cốt) . . .

Một cung thể thường có 7 cung thể tương ứng và tương tiếp theo biểu đồ:



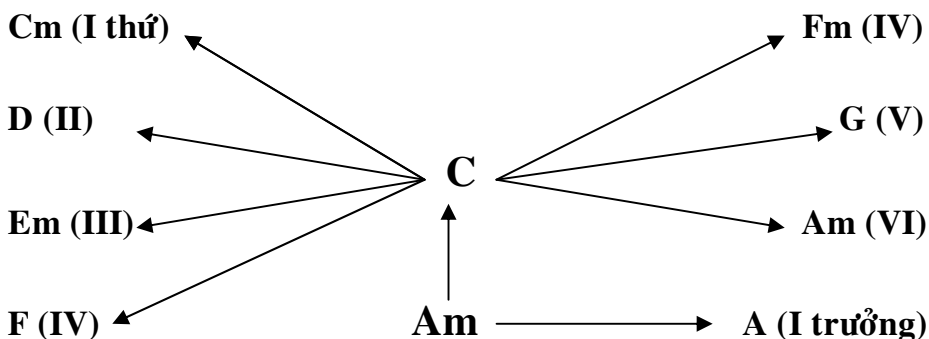
Khi chuyển biến từ cung chính qua các cung phụ ta đều có thể chuyển thẳng qua một cách dễ dàng, ít gặp khó khăn. Từ thể này sang thể kia cũng thường là dễ dàng.

Khi chuyển biến từ cung phụ về cung chính ta sẽ gặp trở ngại ở một vài cung. Các cung thể Cm, Am, G sẽ rất dễ trở về cung chính, các cung F, Fm, Dm, Em sẽ gặp khó khăn khi trở về cung chính. Vì nếu muốn trở về cung chính thì ta xếp đặt cho cuối đoạn B kết sang

hợp âm bậc V của cung thể chính thì sẽ trở về cung thể chính rất dễ dàng.

Nếu đoạn B thể hiện ý tưởng gì khác lạ, ta muốn kết khác thì ta cứ dùng tùy ý. Sau đó dùng một đoạn nhạc cho nhạc cụ hoặc nhạc khí dẫn mạch trở về cung thể chính.

Đoạn B thông thường là dùng để tác giả gói ghém tâm tình trong đó.



5. Làm bài tập câu đối đáp 2:

Đoạn nhạc đối đáp 2 này cũng giống y như hình thức đối đáp trước, chỉ khác một chút là phần đối nhỏ + đáp nhỏ không ở câu III nữa mà lại ở câu IV.

Đối + **Đáp** + **Phát triển** + **Đối nhỏ + Đáp nhỏ**
Câu I **Câu II** **Câu III** **Câu IV**

Ví dụ: (4 + 4 + 4 + 2 + 2), (4 + 4 + 4 + 3 + 3), (6 + 6 + 6 + 2 + 2)

Trên đây là hình thức thay đổi của đoạn A và Á. Ta vẫn tập làm thêm đoạn B, cố gắng tạo cho A và B có sự mâu thuẫn nhau.

Bài tập:

a. A = I trưởng. B = IV thứ dẫn về I. Khi dẫn về I có nhiều cách: cho kết đoạn B bằng bậc V của I, cho một đoạn dẫn mạch, về thẳng bậc I . . .

b. A = I thứ, chậm. B = I trưởng, nhanh.

6. Làm bài nhạc 2 bè:

Vì là bước đầu tập hòa âm 2 bè cho dòng ca, nên phải chú ý tuân theo một vài điều sơ đẳng để được gọi là “hòa âm 2 bè”:

- Nếu sử dụng nhiều quãng 3 và quãng 6 liên tiếp thì không phải là hòa âm.

- Với hợp âm bậc V được sử dụng quãng 5 trống ở bán kết.

- Ở những phách 1 sử dụng quãng 3, quãng 6, quãng 8, đồng âm.

- Ở Phách 2 và phần 2 sử dụng hợp âm VI và IV, quãng 5 và quãng 4.

- Viết với các hợp âm 3 nốt mà thôi, chưa nên dùng hợp âm nghịch.

Bài tập:

A = I nhanh. B = VI chậm, dẫn về bậc V.

Khi 2 bè dòng ca dẫn tới đồng âm thì nên cho chuyển động nghịch chiều. Hoặc nếu từ chuyển động cùng chiều thì cho bè 2 xuống quãng 8, hoặc một bè chuyển động nửa cung thì sẽ tương đối.

CÁC KIỂU DẪN DÒNG CA TỪ BẬC I SANG BẬC V:

Cách hòa âm 2 bè (II sang VI, IV sang V):

Khi dòng ca dẫn từ bậc I sang bậc V ta sẽ có một số kiểu chuyển động nốt, theo mỗi kiểu ta có cách hòa âm khác nhau để cho hòa âm đẹp và hay, tránh các lỗi hòa âm và làm cho dòng ca bớt sự sai lầm, kém giá.



Trên đây là một số kiểu hòa âm để dẫn sang bậc V, ta thấy có nhiều cách để dẫn sang bậc V bằng hòa âm: I sang V, II sang V, III sang V, IV sang V, VI sang V . . . Ta có thể tùy nghi sử dụng theo ý thích miễn là tránh các lỗi luật hòa âm là được.

Ở hợp âm bậc II ta có thể sử dụng một quãng 5 trống, vì dù là nốt cảm âm không có ta vẫn nghe vang dội.

DẪN DÒNG CA TỚI BẬC IV:

Khi hòa âm cho dòng ca dẫn tới bậc IV ta cũng có thể dùng nhiều hợp âm để dẫn: I sang V sang IV, I sang IV, II sang IV, V sang IV . .



Bài tập: làm bài tập hòa âm 2 bè:

1. A: I trưởng nhịp 3/4, (3 + 3 + 6 + 3 + 3) . . .

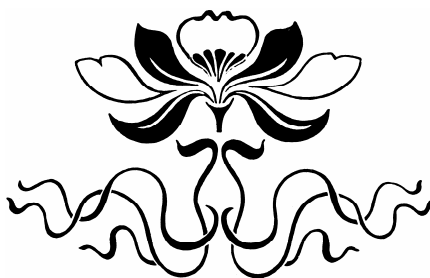
B: III thứ dẫn về V, nhịp 3/4.

2. A: I trưởng, nhịp 3/4. (4 + 4 + 2 + 2 + 4) . . .

B: II thứ, nhịp 2/4, dẫn về V = 2 câu.

3. A: I thứ, kết sang bậc IV.

B: I trưởng = một đoạn duy nhất kết bằng I. Trong đoạn này chỉ phỏng tạo mà không nhắc lại.



THỰC TẬP THỂ LOẠI CANON (luân khúc):

Loại nhạc canon này được viết cho các cuộc sinh hoạt, vui chơi . . . nhạc mang tính chất dễ hát, dễ nghe, hay về nhạc điệu . . . Loại nhạc này đòi hỏi một trình độ hòa âm cao hơn, nghĩa là không phải 2 bè với nhau mà là giữa 2 câu với nhau, câu này với câu khác . . . để có thể cho các nhóm sinh hoạt hát đuổi nhau từng câu, từng chi . . .

Muốn đạt được các điều kiện trên ta phải chú ý vài điểm cần thiết khi làm nhạc điệu của bài:

- Tránh chuyển động nửa cung \Rightarrow khi hát đuổi sẽ tránh được quãng 2 thứ chồng lên nhau. (quãng 2 trưởng có thể được).
- Không sử dụng các giải kết, vì khi hát đuổi các bè sẽ chồng lên nhau, rất dễ gây ra các quãng âm khó nghe.



Như vậy loại nhạc này rất giàu có nhờ lối hát đuổi giữa các nhóm. Ta có thể tăng lên 3, 4 . . . nhóm hát thì sự sầm uất của bài hát càng tăng lên.

Thông thường khi làm nhạc ta xếp cho mỗi câu một hàng, câu kế sẽ đối chiếu theo câu trên mà làm về tiết tấu, hòa âm cho hoàn chỉnh, mới lạ. Câu kế tiếp nữa sẽ căn theo theo câu trên mà làm, như vậy để đạt được tất cả các điều sơ đẳng nhất để làm nên cái hay, cái lớn.

Dứt của các câu thường được cho vào phách 1, ta có thể cho tiết tấu lạ hơn bằng cách cho dứt câu vào phách 2 chẳng hạn . . .



Theo ví dụ trên ta nhận thấy: 4 câu được đối chiếu nhau mà làm theo tiết tấu, hòa âm. Xen vào đó có sự thay đổi tiết tấu ở phần kết như ở câu 3 . . . làm cho nhạc điệu có sự mới lạ hơn, phần cuối câu 4 có một quãng 2 trưởng so với câu 3 . . . ta có thể chấp nhận được vì không khó nghe bằng quãng 2 thứ.

Việc cho các nhóm vào câu đuổi nhau cũng có thể tùy nghi sử dụng tùy theo cấu trúc tiết tấu và hòa âm của bản nhạc.

Thông thường thì nhóm này dứt câu, nhóm khác mới vô bài.

Tùy theo điều kiện của bài ta có thể chọn chỗ vô bài thích hợp: giữa câu, một vài ô nhịp

Tính hòa âm cho bài: Thường thì một bài có 4 câu, khả năng có thể 4 nhóm hát, vì thế yếu tố hòa âm phải được chú trọng. Quan trọng nhất là ở đầu câu và cuối câu ta phải tính sao cho theo hàng dọc hòa âm đủ hợp âm, trực hay đảo cũng được. Còn các ô nhịp khác trong câu thì biến hóa khác đi một chút cũng được.

Sau khi đã làm nhạc rồi, ta thực tập làm thêm lời vào. Lời của bài nhạc Canon yêu cầu làm theo ý sinh hoạt, vì tính nhạc mang sắc thái sinh hoạt.

Vào nhóm bằng vị trí khác:

Nhạc Canon thường mỗi câu có 4 ô nhịp. Vì thế nếu trừ đi kiểu “vô bài dứt câu” thì ta còn 2 vị trí nữa để vô bài.

① ② ③
vị trí khác vị trí khác vị trí thường

Lối vào bài bằng vị trí khác ta giữ các điều kiện sau: nhóm hát đuổi sẽ hát lại y hệt cả bài so với nhóm 1, vì thế sự sáng tác mới sẽ phải căn cứ để tính sao cho “không khó nghe” là được.

Thường chỉ viết cho 2 nhóm hát mà thôi, nếu tăng lên nữa thì gặp khó khăn khi viết, hòa âm giữa các câu với nhau rất khó căn để hoàn chỉnh.

Khi viết thì có bao nhiêu nhóm hát ta viết bấy nhiêu hàng riêng để có thể kiểm soát hòa âm một cách rõ ràng hơn. Như thế ta sẽ dễ dàng đối chiếu theo hàng dọc mà sửa câu cho hợp với yêu cầu hòa âm đòi hỏi.



Như ví dụ trên ta nhận thấy các nhóm hát vẫn không bị trục trặc hòa âm dù rằng vô bằng vị trí không cân xứng.

Kể từ phần này trong khi làm bài tập ta cố gắng làm thêm lời vào bài tập của mình, để quen dần với việc sáng tác nhạc và lời.

PHẦN PHỎNG TẠO NHẠC ĐỀ:

1. Phỏng tạo âm điệu: Có nghĩa đơn giản là ta giữ nguyên khoảng cách chuyển động nhạc đề, giá trị trường độ, cường độ . . . chỉ thay đổi bậc âm mà thôi, nâng lên hoặc hạ xuống so với nhạc đề chính.

2. Phỏng tạo tiết tấu: giữ nguyên chuyển động bậc âm, chỉ thay đổi phần trường độ mà thôi, hoặc có thể thay đổi thêm cường độ nữa, bằng cách là chia hai tiết tấu, gấp đôi tiết tấu . . .

So sánh hai cách phỏng tạo: Trong một tác phẩm nghệ thuật thường khi sáng tác ta cố gắng tạo cho trong đó có một sự mâu thuẫn về ý tưởng, về hình thức . . . có thể nâng cao ưu điểm giữa câu này với câu khác, đoạn này với đoạn khác . . . mới được cảm nhận rõ ràng. Trong bài nhạc đó sẽ có nhiều ưu điểm hơn nhờ sự mâu thuẫn được tạo ra, sao cho sự mâu thuẫn đó phải làm cho các phần nhờ sự khác biệt nhau mà nổi bật lên, mà không làm chìm phần khác xuống. Đó mới là một trình độ sáng tạo lý tưởng.

BÀI TẬP LUÂN KHÚC KHÁC BẬC:

Trong loại luân khúc này các nhóm sẽ vô bài bằng các vị trí 1 và 2, nhưng không nhắc lại y hệt nhạc đề, mà sẽ vô bằng một giai điệu riêng, có cái hay riêng, mà vẫn không xa lạ với bè chính.

Các bè sẽ tùy theo nhạc đề mà vào bài bằng những âm bậc khác nhau, tạo ra những giai điệu khác nhau, tùy theo đòi hỏi hòa âm của vị trí đó, và ưu điểm của vị trí đó.

Thông thường ta theo sự phân công vào bè:

- Nhóm A vô ở âm bậc I.
- Nhóm B vô ở âm bậc V.
- Nhóm C vô ở âm bậc I.
- Nhóm D vô ở âm bậc V.

Và khi kết thì tất cả các bè đều cho tận bằng hợp âm bậc I (toàn kết).

Số nhóm có thể tùy theo ý thích khi viết: 2, 3, 4 . . . bè cũng được. Nhưng cần giữ lấy cái hay riêng của từng bè và của toàn bài, hòa âm không sai luật.

Chú ý dẫn giai điệu của từng bè trong phạm vi âm vực của từng bè, ra vô cho thích hợp.

Các bè trên sẽ được giải quyết phụ thuộc vào phần sau của bè mới xuất hiện về các mặt: tiết tấu, hòa âm, cái độc đáo riêng . . .

Nếu có thể thì làm thêm lời cho các bài tập.

HÒA ÂM 4 BÈ CÓ LỜI:

Viết một đoạn nhạc với các hình thức:

Đối + đáp + đối nhỏ + đáp nhỏ + phát triển.

(8 + 8 + 4 + 4 + 8) hoặc (4 + 4 + 2 + 2 + 4) . . .

Chú ý: trong phần bài tập này ta giữ cho bài một số ô nhịp nhất định, không thêm bớt so với nhạc đề. Như vậy các bè phụ sẽ tùy thuộc vào bè 1 về tiết tấu, ô nhịp . . . thêm hoặc bớt cho vừa đủ.

a. Hòa âm 2 bè đuổi nhau khác bậc, bè phụ rút gọn phần cuối cho phù hợp với kết của nhạc đề.

b. Viết 4 bè Choral (hoà âm theo hàng dọc)

c. Viết 4 bè phụ họa (3 bè dưới phụ họa cho bè chính).

d. 4 bè đuổi nhau khác bậc, rút gọn phần cuối của các bè phụ cho hợp với dòng ca ở phần kết. Với số ô nhịp cố định. Ta dẫn các bè phụ theo bè chính về các mặt: hòa âm, tiết tấu . . . trong các âm vực khác nhau từng bè.

Trong khi hòa âm một bài hát ta cần phải có sự xem xét kỹ, nếu bài hát có những chỗ xuống thấp ta phải tùy nghi mà tăng lên một vài bậc âm, để các bè phụ có thể hát và chính ta khi hòa bè cũng được dễ dàng. Nếu Sanc quá thấp ta có thể cho Bass vào đầu cũng được (dùng câu sanc), sau đó các bè trên cho lọt ngói dần lên bằng cách cho vào theo các bậc âm khác nhau, bè Sop hát trên cùng ta có thể tùy nghi cho câu Sanc lên một quãng 8. Nếu Sanc cao thì ta cho lọt ngói từ cao xuống thấp. Câu Sanc nếu để cho Bass hát trong trường hợp Choral sẽ gặp khuyết điểm vì bị 3 bè trên át mất, tuy

nhiên đó là gặp trường hợp quá thấp ta xét hòa âm tạm được thì cho xuống Bass và hòa âm cho các bè trên vào lợp ngói, nếu khó có thể thì ta cho tăng Sanc lên một vài bậc âm. Thường người ta hay viết hòa âm các bài hát ở các cung: G, F, E (vì các cung này có âm vực rộng)

Khi hòa âm ta phải tính các hợp âm ở từng chỗ cho thật hợp lý, có sự móc nối rõ ràng và hay, tránh sự phức tạp trong hợp âm của bài hát. Về mặt tiết tấu phải có ý thức rõ ràng về tính toán hợp âm, người ta thường tính hợp âm trên phách, đầu phách, các phần khác của phách ta có thể tùy theo Sanc cho láy, luyến . . . sang các nốt phụ khác.

Chuyển động cách trong bè Sanc ta chỉ nên xếp đặt cho ở lọt trong ô nhịp. Còn giữa ô nhịp này với ô nhịp khác thì nên cho chuyển động gần, quá nữa là nhảy quãng 3, như thế sự xếp đặt hợp âm sẽ rất dễ dàng. Từ câu 1 sang câu 2 ta xếp đặt cho có sang hợp âm khác để khỏi nhàm tẻ.

Tính hợp âm cho bài ca nên chú trọng sử dụng nhiều móc nối hợp âm bậc tốt. Qui định thông thường là I sang IV sang I sang V.

Đối với bài ca Choral, nếu Sanc vô ở đầu phách thì sẽ thường vô bằng nốt I, nếu vô ở những phần phách khác thì vô bằng các nốt của hợp âm, nên chuyển động gần để dễ hòa âm.

Cuối đoạn nếu Sanc có chuyển động nốt VII lên VIII sẽ dễ hòa âm câu kết hơn là nốt II xuống I, vì ở âm vực cao sẽ dễ làm giải kết.

Nếu dòng ca lên xuống với chuyển động từ từ thì sẽ dễ hòa âm, nếu chuyển động lên xuống bất thường sẽ rất khó hòa âm khi viết bè hợp ca cho các bè.

Trong khi viết hòa âm cho bài ca ta nên tính cho hợp âm trải rộng ra, vài ô nhịp một hợp âm cũng được, miễn sao sự giải quyết giữa hợp âm này sang hợp âm khác phải có sự hợp lý hòa âm. Tránh tính hòa âm theo từng phách như bài tập hòa âm, vì Sanc bài tập chỉ có vài ba ô nhịp. Nếu hòa âm cho bài khít hợp âm như vậy sẽ rất uổng vì tai nghe khó mà tiếp nhận nhanh được, và sự hòa âm sẽ rắc rối hơn.

Ta chú trọng sự nhồi hợp âm, nhồi bè trong các câu nhạc giống nhau để sự tiếp nhận được rõ ràng và cái hay hòa âm sẽ được cảm nhận rõ ràng hơn. Cần phải tiết kiệm những cái hay để làm nhiều bài, hơn là ham dồn nhiều cái hay vào một bài sẽ uổng đi, và nhiều cái hay dồn lại trong một bài sẽ khó mà cảm nhận hết được.

Các tác phẩm hợp ca phải được tránh làm với những Sanc có tiết tấu nhỏ, hòa âm sẽ rất khó tính toán và bị vụn ra. Ta chữa các khuyết điểm đó bằng cách chia đôi câu ra, hoặc nhân đôi tiết tấu lên sẽ rất dễ hòa âm Choral, phụ họa . . .

Trong lối viết phụ họa ta tạo cho giữa bè chính và các bè phụ họa mang các tính chất tiết tấu, sự sống riêng biệt mà không xa lạ quá, giữa bè chính và bè phụ họa phải có mâu thuẫn, trái nghịch với nhau: tĩnh \Leftrightarrow động, nhanh \Leftrightarrow chậm, lớn \Leftrightarrow nhỏ . . . bè này đứng thì bè kia chạy . . .

Tính chất của môn hòa âm là tạo sự mâu thuẫn giữa các bè, các sức sống trong bài với nhau, bè này lên thì bè kia xuống, bè này lớn thì bè kia nhỏ . . .

Lối viết phụ họa có ưu điểm hơn các loại viết khác khi hòa âm cho các bài hợp ca.

BÀI TẬP 2 NHẠC ĐỀ:

a. Làm 2 nhạc đề khác nhau ở cùng Ton, nhạc đề 1 dừng trên bậc V, nhạc đề 2 dừng trên bậc I. Tuy khác nhau nhưng phải sao cho có thể ráp với nhau được.

b. Hòa âm 4 bè đuổi nhau bằng nhạc đề 1, với cách lợp ngói từ dưới lên trên, các bè vào sau khi bè trước dứt câu, Bass vô ở bậc I, Ténor vô cách quãng 5, Alto nhắc lại Bass, Sop vô cách quãng 5 giống Ténor nâng lên quãng 8. Sau khi Sop dứt câu thì Bass lại bắt đầu bằng nhạc đề 2, các bè khác cũng vô với trình tự và điều kiện như ở nhạc đề 1. Sop dứt nhạc đề là hết bài.

c. 2 nhạc đề trên ráp với nhau thành đoạn A. Ta làm thêm đoạn B (tiểu khúc), Sop bè chính, 3 bè kia phụ họa.

d. Với tất cả các phần nhạc đề trên ta nhân đôi tiết tấu và viết thành Choral.

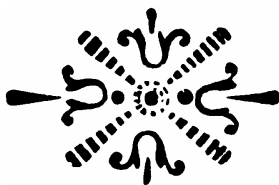
Khi làm bài tập 4 bè đuổi nhau ta chú ý đến phần bè đuổi, ta phỏng tạo nhạc đề bằng cách cho bè đuổi lên quãng 5, các bước đi thì giữ nguyên, các quãng thì có thể thay đổi chút ít: 1/2 cung, 1 cung . . . cũng chấp nhận được.

Trong đoạn đuổi nhau nhạc đề 2 thì ta cho Sop lên giống Bass cách quãng 8 để có toàn kết.

VIẾT BÈ PHỤ HỌA:

Thông thường trong các bài có 1 bè chính và các bè phụ họa ta nên làm: nếu Sanc lên cao dần hoặc xuống thấp dần thì các bè phụ họa ta cũng cho lên cao dần hoặc xuống thấp dần theo bè Sanc để sự gắn bó về cao độ của bài được duy trì, chớ nên quá để ý đến tính cách chuyển động ngược chiều trong các bè mà làm cho bài nhạc mất đi sức sống.

Thêm nữa, ta tạo cho bài có nhiều tiết tấu khác nhau. Ví dụ: Sanc chuyển động với nốt đen, ta cho Bass chuyển động với nốt trắng (nốt đen x 2), Ténor và Alto chuyển động với nốt móc (nốt đen : 2), như vậy trong bài ta sẽ chuyển động với 3 tiết tấu khác nhau, thỉnh thoảng ta đổi tiết tấu của từng bè cho “líp” lên rồi lại duy trì chuyển động với tiết tấu cũ.



BÀI TẬP ĐUỐI NHAU TỪNG CẶP BÈ:

a. Ta có thể cho lợp ngói tự do từ trên xuống hay từ dưới lên, nhưng theo tính chất cặp bè, có nghĩa là Bass vô trước, Ténor vô bằng vị trí thích hợp, Alto vô tùy ý, Sop vô bè cách khoảng ô nhịp y như Ténor vô với Bass. Như vậy ở khởi bè ta có 2 cặp có hình thức vào bè ăn với nhau: Bass với Alto, Ténor với Sop. Nếu ta chỉ có một nhạc đề thì ta có thể vô trước bằng nhạc đề đó, các bè sau phỏng tạo nhạc đề đó bằng cách nâng lên hoặc hạ xuống một vài bậc âm. Nhạc đề đó cũng có thể để cho bè chót cùng vô, còn các bè trước vô bằng cách phỏng tạo nhạc đề một vài bậc âm. Có thể đổi khác nhạc đề nhưng cần duy trì nét của nhạc đề bằng cách giữ tiết tấu, chuyển động lên xuống . . . (80%). Tạo 2 nhạc đề ghép thành bài 2 đoạn. Đoạn A ta cho chuyển động vừa.

b. Làm thêm đoạn B: 1 chính, 3 phụ họa. Đoạn này có chuyển động tĩnh.

c. Viết thêm đoạn C, phóng tác từ A (không được nhân đôi tiết tấu, có thể chia đôi tiết tấu), giữ lấy chuyển động tính của nhạc đề ở A, có thể tăng tiết tấu để cho đoạn C rộn rã hơn, ta được phép chuyển cung sang Ton khác, thể khác, với điều kiện phải có chuẩn bị để chuyển biến.

d. Viết thêm đoạn Coda (đoạn kết luận của bài), thật mâu thuẫn với các đoạn trên: thật động hoặc thật tĩnh, thật mạnh hoặc thật yếu, thật cao hoặc thật thấp, kết ngân lâu hoặc ngắt ngay . . . Trong Coda là kết luận tóm tắt tất cả ý nhạc của các đoạn trên bằng cách lập lại những cái tốt, cái hay trong các đoạn trên, với một số ô nhịp giới hạn để khỏi kéo dài. Coda thường dùng bình kết (I → IV → I) để khác với các giải kết ở trên, vì bình kết có tính chất vẹn toàn hơn, hợp với ngôn ngữ tiếng Việt hơn. Tạo cho Coda có mâu thuẫn hẳn với các phần trên bằng cách kết dùng tiết tấu đột ngột hoặc ngân dài hơn.

Trong phần bài các bè đuổi nhau ta chú ý đến số ô nhịp sao cho đầy đủ và cân xứng với nhau, sự vô bè nhạc đề kế cũng phải tuân theo điều lệ đó.

Trong phần đệm cho 1 đơn điệu mà có 3 hoặc 4 bè đệm ta phải chú ý cho đệm vào các vị trí trống và các vị trí trống giống nhau của đơn điệu để làm thành kiểu đệm nhất mực.

Để phong phú hơn ta nên cho 2 bè trên đệm giống nhau, Bass cho đệm với một tiết tấu biệt lập. Tạo hợp âm theo ý mình, đừng để lệ thuộc vào dòng ca.

BÀI TẬP LÀM MỘT ĐOẠN:

a. Bài tập này làm với 2 nhạc đề, 3 bè trên đuổi nhau, bè Bass đệm (hát từng nốt có trường độ bằng hoặc nửa ô nhịp = gõ nhịp).

b. 2 bè Sop và Ténor đuổi nhau, Alto và Bass đệm.

c. Đoạn C: cho bè Bass solo, 3 bè trên đệm.

d. Đoạn D: lấy nhạc đề I khai triển và kết thúc.

BÀI TẬP LUÂN KHÚC TỰ DO:

a. Đoạn A: 4 bè luân khúc. Vô bè tự do về âm bậc và vị trí. Trong luân khúc vào lúc này ta không phải phải lập lại giống nhau nữa, mà có thể phỏng tạo ra ở 2 mặt: âm điệu và tiết tấu. Ví dụ: phỏng tạo vừa âm điệu và cả tiết tấu.



Câu 2 vừa phỏng tạo vừa có kéo giãn tiết tấu.

b. Đoạn B: làm 1 Solo. 4 bè phụ họa, sao cho 4 bè tách ra khỏi Solo. Tránh làm lẫn bè Solo.

c. Đoạn C: Từ nhạc đề A, bắt buộc phải chuyển sang cung khác, làm hòa âm Choral.

Cố gắng làm thêm lời ca vào nhạc làm thành bài hát.

BÀI TẬP LÀM VỚI 3 NHẠC ĐỀ:

Bài tập này ta làm với 3 nhạc đề khác nhau, để thành 3 đoạn A, B, C.

- Đoạn A: làm 4 bè đuổi nhau tùy ý.

- Đoạn B: làm Solo, hặc các bè phụ họa, chuyển Ton đoạn này để tạo sự mâu thuẫn hoàn toàn đối với A, có thể đổi thêm tiết tấu, nhịp độ . . .

- Đoạn A: kế đoạn B, nhạc đề chính rút ra từ A phát triển thêm, thường đoạn này ta nhân tiết tấu lên viết thành Choral.

- Đoạn C: là phần bốc, vĩ đại, nhanh hơn, ào ạt hơn, có thể làm không có liên quan với các đoạn trên. Nếu muốn khai thác từ các đoạn trên thì nên khai thác từ đoạn B rồi phát triển thêm ra. Nên giữ cùng Ton với đoạn A để tạo sự thuần nhất cho bài viết. Có thể chuyển biến sang cung khác, nên xài thể trưởng vì tính chất vĩ đại của đoạn C cần đến.

Kết luận: Thứ → Trưởng.

Tâm tình thuận: buồn → vui, thông thả → ồ ạt . . .

BÀI TẬP 3 NHẠC ĐỀ KHÁC BIỆT:

Bài tập này làm với 3 nhạc đề khác biệt nhau, nhưng tạo sự hợp nhất giữa 3 nhạc đề đó, bằng cách trộn nhạc đề với nhau. Làm A,

làm B mà có chứa ý nhạc của A; làm C: có chứa ý nhạc của cả A và B. Coda: tổng hợp cả 3 ý nhạc của 3 đoạn trên.

- Đoạn A: hình thức bè phụ họa (vừa).
- Đoạn B: Choral (chậm).
- Đoạn C: hình thức Canon (nhANH).
- Coda: trộn lẫn 3 ý nhạc chính của 3 nhạc đề. Trong đoạn C ta dùng hợp âm nhiều hơn để diễn tả sự căng, vĩ đại của đoạn. Giải kết sẽ giúp ta điều đó. Ví dụ: dùng kiểu hợp âm: II⁷, V⁷, I⁷, IV, IVm, I, V, I, IV, (II), I.

BÀI TẬP 3 NHẠC ĐỀ KHÁC NHAU:

- Đoạn A: 4 bè luân khúc.
- Đoạn B: 1 bè Solo, 3 bè đệm.
- Đoạn C: nhạc đề mới, tốc độ nhanh, tương bằng.
- Đoạn D: nhạc đề A pha trộn với C (nhân đôi hoặc chia đôi tiết tấu của 2 nhạc đề trên để tạo sự mới lạ).

Nhạc đề C khi viết phải căn theo nhạc đề A, sao cho 2 nhạc đề có thể pha trộn với nhau ở D.

BÀI TẬP 3 ĐOẠN, CÓ CODA:

- A: I, chậm, 2 bè chính, 2 bè phụ họa.
- B: I, đối nghịch, nhanh vừa, Choral.
- C: V, rút từ A một nhạc đề đầu, nhanh, 2 bè đuổi, 2 phụ họa.
- Coda: kết II trưởng.

BÀI TẬP TỔNG HỢP:

1. 3 bài hát thiếu nhi, mỗi bài một đoạn.
2. Một bài tình ca (A, Á, B, Á).
3. Hai bài thánh ca: (A + B), điệp khúc + tiểu khúc.
4. Một bài thánh ca: Choral + tiểu khúc (Solo hoặc Duo).
5. Một bài thánh ca: A: Canon 4 bè, B: Phụ họa, C: Choral.
Ý để viết: ***Đâu có tình yêu thương, ở đây có Đức Chúa Trời.***

6. Một bài thánh ca: A: Canon 4 bè, B: Choral, C: Solo + phụ họa,
D: rút từ A, thay tiết tấu, có Coda, trộn thêm nhạc đề mới, giới thiệu nhạc đề trước.

Ý để viết: ***Phúc Thật Tám Mối (Bài Giảng Trên Núi).***

NHẠC DẪN:

Nhạc dẫn có 3 hình thức:

1. Mở đầu: Là câu nhạc giới thiệu bài, tóm được tất cả các ý chính của bài: cung thể, tiết tấu. Câu nhạc mở đầu viết bằng cách: rút từ ý nhạc đặc ý nhất, rút từ tiết tấu nền của bài.

Cách viết: Câu giới thiệu phải nặng về nhạc tính vì thường là viết cho nhạc cụ hoặc nhạc khí, không có lời ca. Tiết tấu ta nhân lên gấp 2 hoặc gấp 3 để câu mở đầu được thoáng và lạ. Chú trọng vào phần kết của câu giới thiệu đó, thường là nên dừng ở bậc V hoặc bậc I sao cho đối nghịch với đầu bài hát để lạ và hấp dẫn, muốn ngân lâu hoặc vào ngay cũng được (tùy ý thích và câu đầu của bài), câu giới thiệu chỉ vừa phải, đừng dài hoặc ngắn quá, thường là khoảng 4 ô nhịp.

2. Chuyển đoạn: cách viết tương tự như câu mở đầu, sao cho dứt được cung của đoạn cũ và chuyển sang cung của đoạn mới được từ từ và rõ ràng. Nên viết ngay khi đoạn trước còn đang ngân để tránh sự

đứt rời hoặc nghỉ chờ lâu. Câu chuyển sao cho thật dễ nghe và dễ bắt từ cung cũ qua cung mới.

3. Câu kết: là một câu nói thêm, ta dùng câu kết để nhồi thêm cho ý nhạc được cực lớn hoặc cực nhỏ. Câu kết dừng ở cung bậc chính, có thể đổi thể tùy ý. Dừng các hợp âm, các bậc cho lạ hơn bài, miễn là đừng lạ quá. Để diễn cho ý nhạc cực lớn và cực nhỏ ta nên khai thác hai mặt: cao độ và tiết tấu.

Các câu nhạc dẫn thường viết cho nhạc cụ và nhạc khí. Có thể viết cho giọng người, nhưng phải chú ý bớt nhạc tính để dễ hát.

CÁC LOẠI VIẾT ĐƠN ĐIỀU KIỂU MẪU THƯỜNG **DÙNG CHO NHẠC DẪN:**

- Viết câu nhạc dẫn bằng đơn điệu không.
- Viết đơn điệu có kèm thêm các bè đệm cho piano, piano thường chạy ngược chiều, theo đơn điệu về tiết tấu và điền thêm các chỗ trống của đơn điệu.
- Viết bằng đơn điệu kèm thêm các bè đệm cho organ, thông thường organ chỉ đi hợp âm, đôi khi cũng chạy theo đơn điệu nhưng ít hơn piano, bởi vì lối chơi đơn điệu của organ nghèo hơn piano.
- Viết toàn hòa âm theo lối tổng phổ, lối này rất tiện cho các dàn nhạc vì có nhiều nhạc cụ cùng chơi và theo được toàn vẹn ý viết của tác giả.

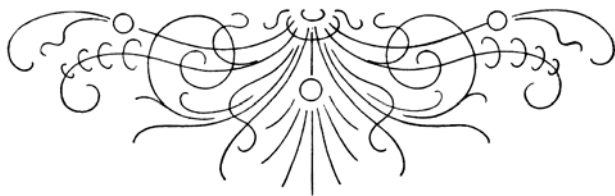
Mới đầu ta viết nhạc dẫn cho bài hát bằng đơn điệu, đến khi có thêm dàn nhạc thì người ta phải viết thêm hòa âm, và tùy theo cách làm sẽ có thể có sự khác lạ so với ý viết và cách viết của tác giả. Vì thế, nếu có sáng tác bài hát hợp xướng, ta nên viết sẵn câu nhạc dẫn và phối khí theo ý của ta, có thể dùng cho loại nhạc cụ hoặc dàn nhạc gì tùy ý ta thích, sau đó, ai dùng bài hát đó thì cứ theo đó mà biểu diễn, nếu người ta có nhu cầu viết thêm cho nhạc cụ nhạc khí,

thì cũng đã có sườn giai điệu hoặc hoà âm sẵn rồi, không sợ làm mất đi tính chất và ý đồ của bài hát của mình.

Bài tập:

Viết nhạc mở đầu theo 4 lối trên cho các bài sau đây:

1. Cảm Mến Hồng Ân (Kim-Long).
 2. Tán Tụng Hồng Ân (Vũ-Đình-Trác & Hải- Linh).
 3. Xin Tạ Ơn (Viết-Chung).
 4. Hang Be-Lem (Hải-Linh).
 5. Kinh Hòa- Bình (Kim-Long).
 6. Cao Vời Khôn Ví (Hùng-Lân).
 7. Mẹ Ơi! Xin Đoái Thương (Hải-Linh).
 8. Sao Biển (Hải Linh).
 9. Linh Hồn Tôi (Kim Long)
 10. Giu-Se.
-



HỆ THỐNG NGŨ ÂM, NHẠC VIỆT-NAM:

Theo luật âm vang tự nhiên ta có một quá trình sinh nốt họa theo, từ luật âm vang này hệ thống nhạc Tây phương được hình thành, hòa âm cũng dựa vào căn bản đó để phát triển.



Người ta sắp xếp các âm thanh nghe được bằng máy chấn động lại với nhau thì tạo thành hợp âm thuận và nghịch.



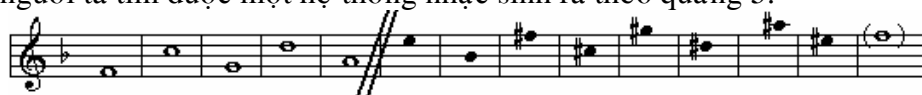
- Nốt G được gọi là áp âm vì phát sinh kế ngay nốt C.

- Nốt E được gọi là trung âm vì là âm ở giữa C và G.

Ở Á-Đông nhạc phát triển bằng hệ thống ngũ âm.

Tục truyền rằng: ở Trung-Hoa trong thời kỳ đầu người ta cần đúc chuông để dùng trong cung điện các dịp lễ lạ. Tình cờ người ta đúc được một cái chuông phát ra âm thanh có cao độ bằng nốt Fa. Truyền thuyết kể rằng khi đánh chuông này lên thì chim Phượng-Hoàng trên trời cũng hót theo, ngược lại khi chim Phượng-Hoàng trên trời hót thì chuông cũng tự nhiên ngân lên vì hai giọng đó đúng huyệt của nhau, nhưng vào thời đó họ chưa biết điều này nên tưởng là chuông thần, người ta gọi cái chuông đó tên là Hoàng - Chung (chuông vua).

Dựa vào âm Fa mẫu đó người ta chế ra một ống trúc thổi đúng cao độ nốt Fa. Cứ cắt đi $\frac{1}{2}$ ống rồi thêm vào $\frac{1}{3}$ của ống mới cắt . . . người ta tìm được một hệ thống nhạc sinh ra theo quãng 5.



Ta sắp xếp các cung và nửa cung này theo thứ tự nốt nhạc thì ta sẽ có 12 bán cung liên tiếp:



Viện bảo tàng Trung-Hoa chế ra 12 ống sáo đúng theo từng nốt của 12 bán cung này. Bộ ống sáo đó được gọi là **LUẬT LỬ**. Bộ ống sáo này được cất trong bảo tàng viện để làm kỷ niệm, vì trong thực tế người ta chỉ dùng có 5 âm mà thôi, còn các nốt nhạc kia hầu như không được dùng tới ngoại trừ Mi và Si.

Người Trung-Hoa gọi tên các cung bắt đầu từ F là Cung, Thương, Giốc, Chủy, Vũ theo chu trình sinh quãng 5.



Nốt E và B sinh ra cuối cùng, nhưng vì chỉ cách F và C có nửa cung nên nhiều khi bị lẫn lộn với nhau nên người ta gọi tên E và B là biến cung, vì giống 2 nốt đầu: F và C mà chỉ biến đi chút ít thôi.

Hệ thống ngũ âm Trung-Hoa được xếp đặt từ nốt F, G, A, C, D. Tạo thành một pycnon (quãng 3 trưởng) ở ngay đầu hệ thống.



Nhạc ngũ âm ở Việt-Nam chúng ta cũng đã được tìm tòi ra và phát triển trong quần chúng, nhưng không có sự sắp xếp theo hệ thống. Mãi đến khi quân Mông-Cổ xâm lăng nước ta và mang theo hệ thống âm nhạc Trung-Hoa vào Việt-Nam, người Việt-Nam dựa vào đó mà sắp xếp lại hệ thống âm nhạc của mình, chỉ khác một điều

là chuỗi pycnon lại nằm ở cuối hệ thống, khác với của Trung-Hoa là ở đầu hệ thống.

hồ xự xang xê cống

Trong nhạc ngũ âm Việt-Nam người ta cũng có từng kiểu nhạc, từng giọng nhạc khác nhau theo từng miền. Sự nối kết một số âm khác nhau, cách dùng thêm các biến cung khác nhau.

nhị cung tam cung tứ cung ngũ cung

lục cung thất cung

Các nhị cung, tam cung, tứ cung, ngũ cung, lục cung, thất cung này được dùng theo từng giọng ca vãn, đọc xướng, ngâm thơ, hát . . . đó là sự phát triển dần lên của nhạc Việt-Nam.

Các bài hát do người Mông-Cổ mang theo vào Việt-Nam có tất cả 10 bài: Tẩu Mã, Sơn Đông, Hưởng Mã, Lưu Thủy, Hành Vân, Lý Ngựa Ô . . .

I.

II.

III.

Trên đây là 3 hệ thống trong nhạc Ngũ Âm. Hệ thống I cung F, hệ thống II cung Dm, hệ thống III cung G.

Mỗi hệ thống có những nốt cột trụ. Theo Tây Phương những nốt cột trụ ấy là chủ âm và áp âm theo từng hệ thống riêng, theo các cung F, Dm và G. Các nốt phụ khác là những nốt khác với 2 nốt cột trụ theo từng hệ thống.

Khi viết bài theo các hệ thống, ta muốn viết ở hệ thống nào thì xác định rõ nốt cột trụ của hệ thống đó bằng cách cho 2 nốt cột trụ có mặt ngay câu nhạc mở đầu. Ta nên luôn nhắc đi nhắc lại và kéo dài để xác định rõ hệ thống chính của bài.



Trong nhạc ngũ âm nhờ sự hình thành từ chu kỳ quãng 5 mà ta có thể xác định chuyển vị lên nhiều Ton khác nhau: F, G, C, Dm. Trong một bài nhạc ta có thể chuyển sang ton khác, không cần phải theo thứ tự của nó và cũng không phải trở về ton cũ nữa. Khi chuyển lên, chuyển xuống hoặc vào bài ta xác định cung của đoạn đó bằng cách dùng nốt chủ âm và át âm nhiều để nhận rõ ngay cung chính, khi chuyển vị ta dùng chủ âm và át âm của của vị trí mới để xác định nó. Ta có thể dùng bài nhạc ở bất cứ vị trí nào trong bài đều được cả.

- Chuyển hệ: ta chuyển từ hệ thống căn bản này sang hệ thống căn bản khác để pha trộn màu sắc.

- Chuyển vị: dùng các biến cung B, E, Bb, Eb để chuyển dòng nhạc tối hơn hoặc sáng hơn, từ cung chính sang bậc V thứ, bậc II thứ ...

Chuyển hệ của nhạc ngũ âm tiện lợi hơn nhạc thất âm, vì chuyển từ cung này qua cung khác, hệ thống này qua hệ thống khác chỉ cần dùng nốt chủ âm và át âm là đủ. Còn nhạc thất âm thì phải dùng nốt cảm âm, hợp âm đặc biệt ...

SO SÁNH HAI DÂY NHẠC: TÂY PHƯƠNG VÀ ĐÔNG PHƯƠNG:



Ta nhận thấy hai dây nhạc cũng có những bán cung giống nhau, cũng dùng 12 bán cung như nhau, chỉ khác một điều là nhạc Tây phương bắt đầu từ C, nhạc Đông phương bắt đầu từ F.

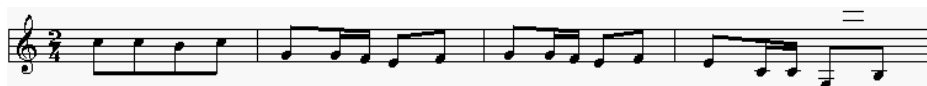
Trong nhạc Đông phương có 3 cung chính phù hợp 3 hệ thống: F, Dm và G. Tuy nhiên ta có thể chuyển lên hoặc xuống các cung khác, miễn là tuân theo thứ tự cung và nửa cung trong từng hệ thống viết là ra ngay.

Tất cả các giọng dân ca của Việt-Nam đều dựa vào 5 nốt chính: F, G, A, C, D. Nhưng tùy theo sắc giọng và tâm tình của từng miền mà người ta dùng một số nốt riêng biệt để tạo ra giọng dân ca riêng cho từng vùng. Nhiều khi còn dùng thêm các biến cung E, Eb, B và Bb để tạo nét độc đáo riêng cho từng miền, từng giọng.

Muốn viết giọng dân ca miền nào thì ta viết theo cách móc nối và sử dụng số nốt riêng của miền đó, ngoài ra ta còn có thể kết hợp thêm sự chuyển hệ và các biến cung để viết cho nốt nhạc thêm phong phú và rõ nét từng loại dân ca, từng miền dân ca . . .

Ví dụ: dân ca miền Thượng, Trung, Nam, Bắc . . .

a. Dân ca Tây Nguyên: ưa viết khai thác các biến cung E và B, khai thác triệt để các nửa cung $E \rightarrow F$, $B \rightarrow C$. . . (**chú ý quan trọng**: dân ca Tây Nguyên **kiêng** (không dùng) nốt bậc II và nốt bậc VI, vd: Bài viết ở cung C, kiêng nốt bậc II là nốt D và nốt bậc VI là nốt A), khi đệm đàn cũng phải chú ý kiêng 2 nốt này)



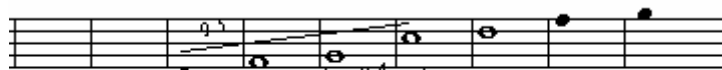
LÝ THUYẾT BỐ TÚC NHẠC NGŨ ÂM:



nhị cung



tam cung



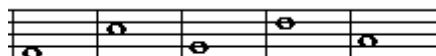
tứ cung

Ngũ cung:



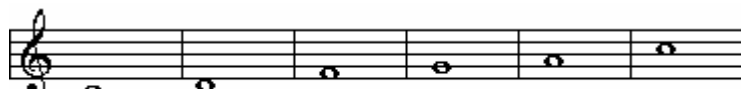
lục cung

Quan điểm và tên gọi Ngũ Âm của nhạc sĩ Hùng-Lân:



1 2 3 4 5

Tên gọi của các bậc âm trong hệ thống nhạc ngũ âm thường được sử dụng:



hồ xự xang xế cống líu

Bất cứ ngũ âm viết ở giọng nào, ta đều lấy tên chung là “Hò” đặt cho quãng 5 của giọng đó và tính nốt đó ở vị trí đầu tiên.

Ở nhạc Việt-Nam, hệ thống nhạc được dùng tương tự như nhạc Trung-Hoa và Tây phương. Chỉ khác ở một chỗ là hệ thống nhạc Việt-Nam trên lý thuyết thì pycnon (chuỗi 3 nốt liên tiếp) luôn được đặt ở đằng sau.

Nhạc Trung-Hoa thì pycnon đặt đằng trước nên rất sát với nhạc Tây phương.



Tương tự cung Fa của Tây phương.

TÊN GỌI NHẠC VÀ GIỌNG THEO NHẠC TRUNG-HOA:

Hệ thống Cung (F)

Hệ thống Thương (G)

Hệ thống Giốc (A)

Hệ thống Chủy (C)

Hệ thống Vũ (D)

Tên gọi hệ thống và nốt nhạc chưa được thống nhất, nên nhất thời ta dùng tên gọi của hệ thống Tây phương để dễ hiểu.

Mỗi loại dân ca theo vùng thì có thói quen sử dụng riêng theo tính cách riêng của vùng đó.

Khi viết dân ca miền nào thì ta viết theo thói quen của miền đó, thường thêm bớt một vài nốt trong hệ thống và biến cung.

Các chuyển động nhảy quãng 4 và quãng 5 thường được sử dụng trong nhạc dân tộc, người ta gọi đó là những thói quen của dân ca.

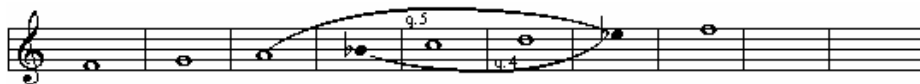
PHƯƠNG PHÁP ĐỂ CHUYỂN HỆ:

Ta muốn chuyển dòng nhạc từ hệ thống này sang hệ thống khác (gọi tắt là chuyển hệ) thì chỉ cần dùng các biến cung để tạo ra những pycnon mới, những pycnon tùy theo từng hệ thống để ta xác định hệ thống nhạc mới chuyển qua.

Khi chuyển hệ qua hệ thống mới nếu muốn duy trì hệ thống nhạc mới đó thì ta dùng các thói quen quãng 4 và quãng 5 của hệ thống đó để xác định.

Ta nên dùng pha vài hệ thống với nhau để bài nhạc được phong phú hơn.

Các biến cung thường dùng là 2 biến cung mới và gần hệ thống:



Theo ký âm của nhạc Tây phương thì 2 biến cung này là nốt bậc IV và bậc VII của hệ thống. Ta có thể dùng ở cao độ E và B thường hoặc Eb và Bb cũng được, cần lưu ý là nếu dùng các biến cung thì phải tránh dùng các chuyển động quãng 2 thứ (D → Eb, A → Bb), trừ vài dòng dân ca có nét đặc thù là quãng 2 thứ, ngoài ra ta đều phải tránh vì nếu có chuyển động quãng 2 thứ sẽ mất tính chất dân ca Việt-Nam ngay.

Hai biến cung E và B có thể già hoặc non theo dân ca từng vùng. Vừa thì là E và B, già thì là F và C, non thì là Eb và Bb, non quá thì là D và A.

SỬ DỤNG HÒA ÂM CHO NGŨ CUNG:

Theo Ngũ Cung ta có 5 nốt là: F, G, A, C, D. Ta có thể dựng hợp âm trên một số nốt bậc âm theo ngũ cung đó.



Ta nhận thấy:

Hợp âm bậc I: có đủ 3 nốt: I, III, V. (q.1, q.3, q.5).

Hợp âm bậc II: có 2 nốt. (thiếu nốt quãng 3).

Hợp âm bậc III: có 2 nốt. (thiếu nốt quãng 5).

Hợp âm bậc IV: trong ngũ cung không có hợp âm bậc IV.

Hợp âm bậc V: có 2 nốt. (thiếu nốt quãng 3).

Hợp âm bậc VI: có đủ 3 nốt. (q.1, q.3, q.5).

Hợp âm bậc VII: trong ngũ cung không có hợp âm bậc VII.

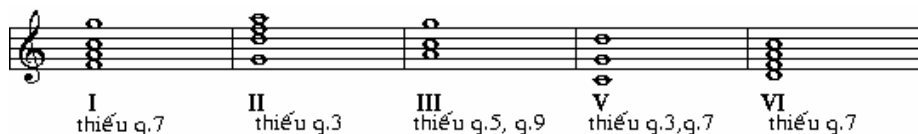
Dựng hợp âm 3 nốt trên ngũ cung:



Dựng hợp âm 4 nốt trên ngũ cung:

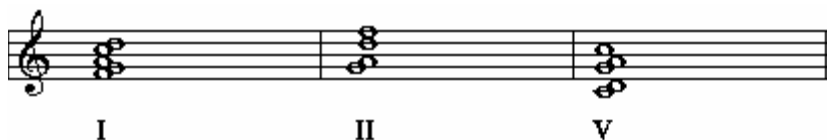


Dựng hợp âm 5 nốt trên ngũ cung:



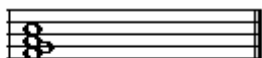
Trên các bậc âm đều có thể đặt các loại hợp âm thuận và nghịch, miễn sao chỉ trong 5 cung và không để tai nghe lộn sang hợp âm khác, và có thể giải quyết sang hợp âm khác mà không lộn hợp âm.

Theo tai nghe Việt-Nam, ta có thêm nét hoà âm lạ tai mà vẫn có âm Việt-Nam là thêm vào hợp âm một nốt quãng 2 trưởng để tạo thêm pycnon.



Ngoài ra trong hợp âm ta có thể thêm nốt quãng 6 nữa.

Trong giải kết nếu muốn dùng hợp âm nghịch thì chỉ nên dùng hợp âm có thêm nốt quãng 2 trưởng mà thôi, không nên dùng hợp âm có thêm nốt quãng 6 trưởng vì nốt quãng 6 trưởng nghe ra Tây Phương hơn là Việt-Nam.



Kỷ niệm Lớp Sáng Tác Ca Khúc khai giảng ngày 21/11/1981

Thầy: Nhạc sĩ Viêt Chung.

Học trò: Ngọc Linh, Anh Tuấn, Hải Nguyễn

Giáo trình Sáng Tác Ca Khúc - do Ns. Hải Nguyễn biên soạn lại từ chương trình dạy lớp Sáng Tác Ca khúc của Cố Nhạc sĩ Viêt Chung.

Mọi góp ý, thắc mắc, thư từ xin liên lạc theo địa chỉ:

- Ns. Hải Nguyễn, 873, đường Nguyễn Duy Trinh, Tổ 1, Khu phố 2, Phường Phú Hữu, Quận 9, Thành phố Hồ Chí Minh, Việt Nam.

- Điện thoại: 084.08.7316104 - 084. 093 786 9626

- Email: josephhainguyen@yahoo.com

