

BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO

BỘ VĂN HOÁ, THỂ THAO VÀ DU LỊCH

**HỌC VIỆN ÂM NHẠC QUỐC GIA VIỆT NAM**

-----

**NGUYỄN ĐỨC HOÀN**

**BÚT PHÁP SÁNG TÁC CỦA NHẠC SĨ  
DOÃN NHO TRONG HAI TÁC PHẨM:  
THÁNH GIÓNG VÀ KHÚC TƯỞNG NIỆM**

Chuyên ngành: Âm nhạc học

Mã số: 60 21 02 01

**LUẬN VĂN THẠC SĨ ÂM NHẠC HỌC**

Người hướng dẫn khoa học:

PGS.TS. Phạm Tú Hương

**Hà Nội, 2016**

**LỜI CAM ĐOAN**

Tôi xin cam đoan đây là công trình nghiên cứu của riêng tôi, các kết quả nghiên cứu được trình bày trong luận văn là trung thực, khách quan và chưa từng được bảo vệ ở bất kỳ học vị nào, các thông tin trích dẫn trong luận văn này đều được chỉ rõ nguồn gốc.

Hà Nội, ngày 29 tháng 9 năm 2016

Tác giả luận văn

Nguyễn Đức Hoàn

## MỤC LỤC

	<i>Trang</i>
<b>MỞ ĐẦU</b> .....	01
<b>Chương 1 - CẤU TRÚC TÁC PHẨM</b> .....	05
1.1. Cấu trúc thơ giao hưởng Thánh Gióng.....	05
1.1.1. Phần trình bày .....	07
1.1.2. Phần phát triển .....	14
1.1.3. Phần tái hiện.....	19
1.2. Cấu trúc Khúc tưởng niệm cho giọng soprano và dàn nhạc .....	22
1.2.1. Cấu trúc chủ đề và các lần họa lại .....	23
1.2.2. Cấu trúc các đoạn chen .....	26
1.3. Một số nhận xét về cấu trúc tác phẩm .....	30
Tiểu kết chương 1.....	32
<b>Chương 2 - PHƯƠNG THỨC XÂY DỰNG - PHÁT TRIỂN</b>	
<b>CHỦ ĐỀ VÀ ĐẶC ĐIỂM ÂM NHẠC</b> .....	33
2.1. Phương thức xây dựng - phát triển chủ đề .....	33
2.1.1. Phương thức xây dựng chủ đề .....	33
2.1.2. Phương thức phát triển chủ đề .....	34
2.2. Hòa âm.....	39
2.2.1. Hệ thống điệu thức.....	40
2.2.2. Các dạng hợp âm – chồng âm.....	44
2.2.3. Vòng hòa âm kết và hợp âm kết .....	51
2.2.4. Phương thức phát triển hòa âm .....	54
2.3. Phức điệu .....	61
2.3.1. Mô phỏng 2 bè, 3 bè .....	61
2.3.2. Mô phỏng dồn (stretto) .....	62
2.4. Phối khí.....	63
2.4.1. Biên chế dàn nhạc .....	63
2.4.2. Trình bày giai điệu và hòa âm .....	66
2.4.3. Sự phối hợp về âm sắc của các nhạc khí .....	69
2.4.4. Một số kỹ thuật phối khí.....	72
Tiểu kết chương 2.....	77
<b>KẾT LUẬN</b> .....	79
Tài liệu tham khảo	
Phân phụ lục	

## MỞ ĐẦU

### 1. Lý do chọn đề tài

Nhạc sĩ Doãn Nho sinh ngày 1 tháng 8 năm 1933 ở làng Cót (Từ Liêm-Hà Nội), là một miền quê của chèo và hát trống quân. Cha của ông là một người nổi tiếng trong vùng về giọng hát hay và am hiểu về chèo. Tuổi thơ của ông thấm đượm những lời ru của mẹ và những làn điệu chèo của cha. Đó cũng chính là những hạt mầm để Doãn Nho bước theo con đường âm nhạc. Thời niên thiếu, bên cạnh những chất liệu âm nhạc quê hương dường như đã ngấm sâu vào trong máu thịt, Doãn Nho còn được học chơi đàn Violino và tiếp xúc với âm nhạc chuyên nghiệp châu Âu.

Nhạc sĩ Doãn Nho sáng tác ở nhiều thể loại khác nhau cả ở hai lĩnh vực thanh nhạc và khí nhạc. Là một nhạc sĩ trưởng thành và gắn bó cuộc đời sáng tác của mình với quân đội, do đó đề tài trong các ca khúc của ông nổi bật là hình tượng người chiến sĩ trong lực lượng vũ trang. Ngoài ca khúc, ông còn sáng tác những thể loại lớn hơn cho thanh nhạc như cantat, oratorio. Nổi bật là oratorio *Hoa Lư - Thăng Long - Bài ca chiếu dời đô* (2000-2009). Trong kho tàng tác phẩm của ông, thể loại giao hưởng chiếm một vị trí quan trọng. Đề tài trong các tác phẩm của ông thường mang tính lịch sử hay những bản anh hùng ca về đất nước nhỏ bé nhưng kiên quyết chiến đấu với một kẻ thù lớn mạnh để bảo vệ nền độc lập. Bên cạnh đó, những đề tài mang tính hoài niệm, quay ngược về quá khứ, tìm về cội nguồn qua các truyền thuyết dân gian cũng gặp trong các tác phẩm của ông. Một số tác phẩm tiêu biểu ở thể loại này là: liên khúc giao hưởng *Chiến thắng*, thơ giao hưởng số 1 *Tháng Tám lịch sử*, thơ giao hưởng số 2 *Thánh Gióng*, *Khúc tưởng niệm* cho giọng Soprano và dàn nhạc giao hưởng.v.v.

Trong các bản giao hưởng của Doãn Nho, có hai tác phẩm trong đó nhạc sĩ dùng giọng hát kết hợp với dàn nhạc giao hưởng, đó là thơ giao hưởng số 2 *Thánh Gióng* (1984) và *Khúc tưởng niệm* cho giọng Soprano và dàn nhạc giao hưởng (1991). Với mong muốn được tìm hiểu về đặc điểm âm nhạc của nhạc sĩ Doãn Nho, nên chúng tôi chọn hai tác phẩm để làm đề tài cho luận văn.

Đề tài luận văn của chúng tôi là:

## **BÚT PHÁP SÁNG TÁC CỦA NHẠC SĨ DOÃN NHO TRONG HAI TÁC PHẨM: THÁNH GIÓNG VÀ KHÚC TƯỞNG NIỆM**

### **2. Lịch sử đề tài**

Trong quá trình tìm hiểu, chúng tôi nhận thấy có một số tài liệu, luận văn, khóa luận đề cập tới nhạc sĩ Doãn Nho và hai tác phẩm này như:

- PGS.TS. Tú Ngọc - PGS.TS. Nguyễn Thị Nhung - TS.Vũ Tự Lân - Nguyễn Ngọc Oánh - Thái Phiên (2000), *Âm nhạc mới Việt Nam tiến trình và thành tựu* - Viện Âm nhạc có đề cập đến một số tác phẩm thanh nhạc và khí nhạc tiêu biểu của nhạc sĩ Doãn Nho trong sự nghiệp phát triển chung của nền âm nhạc Việt Nam.

- Nhiều tác giả (2010), *Tổng tập âm nhạc Việt Nam, tác giả và tác phẩm* - Nhà xuất bản Văn hóa dân tộc, nhà nghiên cứu Nguyễn Thị Minh Châu có giới thiệu chung về cuộc đời và tác phẩm của nhạc sĩ Doãn Nho. Ở lĩnh vực khí nhạc, nhà nghiên cứu đề cập đến một số tác phẩm thuộc thể loại giao hưởng như: liên khúc giao hưởng *Chiến thắng*, hai bản thơ giao hưởng *Thánh Gióng* và *Tháng tám lịch sử*, *Khúc tưởng niệm* cho giọng soprano và dàn nhạc giao hưởng... Tuy nhiên, nhà nghiên cứu mới chỉ giới thiệu khái quát về các tác phẩm mà chưa đi sâu vào phân tích chi tiết các tác phẩm này.

- Nguyễn Thanh Thủy, *Phân tích bản giao hưởng Chiến thắng của nhạc sĩ Doãn Nho*, Khóa luận tốt nghiệp Đại học Lý luận chính quy. Khóa

luận đi vào phân tích cấu trúc và ngôn ngữ âm nhạc của tác phẩm giao hưởng *Chiến thắng*.

- Lê Thị Liễu, *Thanh xướng kịch của nhạc sĩ Doãn Nho*, Luận văn Thạc sĩ Âm nhạc học, năm 2011. Luận văn đi vào phân tích về đặc điểm cấu trúc và đặc điểm âm nhạc trong một số tác phẩm Thanh xướng của nhạc sĩ Doãn Nho.

Như vậy, chưa có công trình nào đi sâu vào phân tích hai tác phẩm thơ giao hưởng *Thánh Gióng* và *Khúc tưởng niệm* cho giọng Soprano và dàn nhạc giao hưởng. Do đó, luận văn của chúng tôi không trùng lặp với các công trình đã công bố.

### **3. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu**

\* *Đối tượng nghiên cứu.*

Đối tượng nghiên cứu của luận văn đi vào các lĩnh vực:

- Cấu trúc tác phẩm
- Các thủ pháp sáng tác
- Đặc điểm âm nhạc của 2 tác phẩm thể hiện ở các lĩnh vực hòa âm, phức điệu, phối khí – phối âm.

\* *Phạm vi nghiên cứu:*

Trong sự nghiệp sáng tác, nhạc sĩ Doãn Nho đã có một khối lượng tác phẩm phong phú ở nhiều thể loại khác nhau. Trong luận văn này chúng tôi chỉ phân tích hai tác phẩm là:

- Thơ giao hưởng *Thánh Gióng*
- *Khúc tưởng niệm* cho giọng Soprano và dàn nhạc giao hưởng.

### **4. Mục tiêu nghiên cứu**

Trong luận văn này, mục tiêu của chúng tôi là phân tích cấu trúc và nêu lên được những đặc điểm về ngôn ngữ âm nhạc trong hai tác phẩm của nhạc

sĩ Doãn Nho. Với những kết quả nghiên cứu của luận văn chúng tôi mong muốn tìm ra được các đặc điểm trong bút pháp sáng tác của nhạc sĩ, qua đó thấy được những điểm sáng tạo của nhạc sĩ qua 2 tác phẩm này.

### **5. Phương pháp nghiên cứu**

- Phương pháp lý thuyết: Là một công trình nghiên cứu mang tính lý thuyết, trong luận văn này chúng tôi sử dụng các phương pháp phân tích, diễn giải, so sánh và tổng hợp... để có thể rút ra những nhận định có cơ sở khoa học.

- Phương pháp chuyên gia: Trong suốt quá trình hoàn thành bản luận văn, chúng tôi cũng thực hiện phương pháp phỏng vấn đối với nhạc sĩ Doãn Nho để giúp cho sự tìm hiểu tác phẩm được xác thực hơn.

### **6. Đóng góp của đề tài**

Với kết quả nghiên cứu của luận văn, chúng tôi mong muốn đóng góp một phần nhỏ vào việc tìm hiểu các tác giả, tác phẩm trong nền âm nhạc mới ở Việt Nam. Bên cạnh đó, luận văn cũng sẽ góp phần bổ sung thêm tư liệu tham khảo cho những ai muốn tìm hiểu sâu hơn về các tác phẩm giao hưởng của nhạc sĩ Doãn Nho.

### **7. Bố cục luận văn**

Ngoài phần mở đầu, kết luận, tài liệu tham khảo và phụ lục nội dung luận văn gồm 2 chương:

Chương 1: *Cấu trúc tác phẩm*

Chương 2: *Phương thức xây dựng - phát triển chủ đề và đặc điểm âm nhạc*

## Chương 1

### CẤU TRÚC TÁC PHẨM

Cấu trúc âm nhạc là yếu tố quan trọng để cấu tạo và xây dựng nên tác phẩm. Trong chương 1 của luận văn này, chúng tôi sẽ tìm hiểu về đặc điểm cấu trúc của hai tác phẩm là: thơ giao hưởng *Thánh Gióng* và *Khúc tưởng niệm* cho giọng soprano và dàn nhạc giao hưởng của nhạc sĩ Doãn Nho. Qua đó rút ra được những đặc điểm kế thừa, phát huy cũng như những đặc điểm đổi mới trong hai tác phẩm này.

#### 1.1. Cấu trúc tác phẩm thơ giao hưởng *Thánh Gióng*

Bản thơ giao hưởng *Thánh Gióng* được nhạc sĩ Doãn Nho sáng tác vào năm 1984. Đây là tác phẩm thể hiện tinh thần và sức mạnh trong đấu tranh chống ngoại xâm và giữ nước của người Việt Nam.

Nội dung của tác phẩm dựa theo truyền thuyết về *Thánh Gióng* hay còn được gọi là Phù Đổng Thiên Vương như sau:

“Vào đời Hùng Vương thứ 6, ở hương Phù Đổng, bộ Vũ Ninh có một gia đình sinh một con trai nhưng lên ba tuổi vẫn chưa biết nói cười. Gặp lúc trong nước có tin nguy cấp có giặc ngoại xâm, Vua sai người đi tìm người có thể đánh lui được giặc. Bỗng đứa trẻ nói được, bảo mẹ ra mời sứ giả của Vua vào và nói rằng: xin cho một thanh gươm, một bộ áo giáp và một con ngựa bằng sắt thì có thể đánh lui được quân giặc. Sứ giả về tâu với Vua câu chuyện kỳ lạ vừa xảy ra, Vua cho người làm theo như lời đứa trẻ yêu cầu.

Từ hôm gặp sứ giả, đứa trẻ bỗng ăn nhiều khác thường, lớn nhanh như thổi chẳng mấy chốc trở thành chàng thanh niên khỏe mạnh. Khi mọi thứ đã chuẩn bị xong, Vua cho người đưa gươm, áo giáp và ngựa đến, đứa trẻ liền phi ngựa vung gươm tiến lên trước, quan quân theo sau, đánh tan quân giặc ở chân núi Vũ Ninh. Quân giặc khiếp sợ tự quay giáo đánh lẫn nhau, số còn sống sót liền đến xin hàng và tôn gọi tráng sĩ ấy là thiên tướng.



Sau khi đánh tan quân giặc, chàng thanh niên cởi bỏ áo giáp cùng ngựa bay lên trời. Vua lập đền thờ ở nơi gia đình vị anh hùng sinh sống để người dân thờ cúng và tưởng nhớ. Người dân đời sau gọi ông là *Thánh Gióng* và tôn ông là một trong bốn vị Tứ bất tử trong tín ngưỡng dân gian Việt Nam” [2: 5].

Sau khi phân tích chúng tôi nhận thấy tác phẩm thơ giao hưởng *Thánh Gióng* được viết ở hình thức sonate.

Sơ đồ cấu trúc tác phẩm thơ giao hưởng *Thánh Gióng*

<b>Mở đầu (n 1-8)</b>							
<b>TRÌNH BÀY</b>							
<b>Chủ đề 1 (41 nhịp)</b>		<b>Nối tiếp (30 nhịp)</b>			<b>Chủ đề 2 (68 nhịp)</b>		
<b>Đoạn a (n 9-29)</b>	<b>Đoạn b (n 30-49)</b>	<b>Giai đoạn 1 (n 49-59)</b>	<b>Giai đoạn 2 (n 60-74)</b>	<b>Giai đoạn 3 (n 75-78)</b>	<b>Bộ phận 1 (79-109)</b>	<b>Bộ phận 2 (n 110-122)</b>	<b>Bộ phận 3 (123-146)</b>
<b>Kết trình bày (n 148-185)</b>							
<b>PHÁT TRIỂN</b>							
<b>Giai đoạn 1 (n 185-288)</b>		<b>Giai đoạn 2 (n 289-323)</b>			<b>Giai đoạn 3 (n 323-434)</b>		
<b>TÁI HIỆN</b>							
<b>Chủ đề 1 (n 436-471)</b>		<b>Nối tiếp (n 472-506)</b>			<b>Chủ đề 2 (n 506-530)</b>		
		<b>Giai đoạn 1 (n 472-483)</b>	<b>Giai đoạn 2 (484-496)</b>	<b>Giai đoạn 3 (497-506)</b>	<b>Câu 1 (n 507-517)</b>	<b>Câu 2 (n 518-530)</b>	
<b>Coda (n. 531-544)</b>							

Trong quá trình phân tích tác phẩm thơ giao hưởng *Thánh Gióng*, chúng tôi nhận thấy nhạc sĩ Doãn Nho đã sử dụng nhiều dạng điệu thức như điệu thức trưởng, thứ, thang 5 âm, 6 âm... Tuy nhiên, do nhạc sĩ Doãn Nho thường dùng kết hợp cùng một lúc nhiều dạng điệu thức với nhau hoặc dùng nhiều nốt biến âm, do vậy rất nhiều đoạn nhạc điệu thức không rõ ràng, đôi khi có những điệu thức chỉ xuất hiện ở những đoạn nhạc rất ngắn sau đó chuyển sang điệu thức khác. Vì vậy, trong phân tích chúng tôi chỉ đưa ra các dạng thang âm chính của đoạn nhạc hoặc âm hưởng của các dạng thang âm - điệu thức đó mà thôi.

### \* Mở đầu

Gồm 8 nhịp (nhịp 1-8), tác giả sử dụng hợp âm chồng bốn nốt theo quãng hai với sắc thái mạnh. Hợp âm này được diễn tấu ở âm vực trầm trên đàn Piano, được kết hợp với hai nhạc khí bộ gõ là Trống đình và Tam tam đã phần nào gọi lại cho chúng ta nhớ đến tiếng cồng dân gian, làm cầu nối tới không gian xa xưa của câu chuyện huyền thoại.

Ví dụ 1:

*Thánh Gióng, nhịp 1-8*

#### 1.1.1. Phần trình bày

Phần trình bày của hình thức sonata chứa đựng sự trần thuật đầu tiên chất liệu của chủ đề, từ đó sinh ra những yếu tố cho sự phát triển tiếp theo. Trong tác phẩm thơ giao hưởng *Thánh Gióng*, phần trình bày gồm có chủ đề 1, nối tiếp, chủ đề 2 và kết phần trình bày.

Sơ đồ cấu trúc phần trình bày của tác phẩm thơ giao hưởng *Thánh Gióng* như sau:

	Chủ đề 1	Nối tiếp	Chủ đề 2	Kết trình bày
<i>Số nhịp</i>	41 nhịp (9-49)	30 nhịp (49-78)	68 nhịp (79-146)	20 nhịp (148-185)
<i>Điệu thức</i>	Thang 5 âm (a h d e f)		Si giáng Nam (b des es f as) Rê giáng Bắc (des es ges as b) *	



\* Trong luận văn này, chúng tôi gọi thang âm, điệu thức trong âm nhạc cổ truyền của người Việt theo cách gọi của nhà nghiên cứu Nguyễn Thụy Loan đã công bố trong công trình *Thử dân giải lại về một lý thuyết điệu thức của người Việt qua bài bản Tài tử - Cải lương*.

### 1.1.1.1. Chủ đề 1: nhịp 9-49

Nhạc sĩ Doãn Nho đã lựa chọn hình thức hai đoạn đơn không tái hiện dạng phát triển cho chủ đề 1 với sơ đồ như sau:

Đoạn a 21 nhịp (9-29)		Đoạn b 20 nhịp (30-49)
Câu 1 9 nhịp (9-17)	Câu 2 12 nhịp (18-29)	

a. Đoạn a: gồm 21 nhịp, dạng đoạn nhạc 2 câu nhắc lại có thay đổi.

*Câu 1* gồm 9 nhịp (từ nhịp 9-17), nét giai điệu chủ đề có tính chất trữ tình, diễn cảm được xây dựng bằng hai chất liệu âm nhạc. Chất liệu thứ nhất vang lên ở đàn Violino 1 với cường độ nhỏ (*p*) có âm hình tiết tấu . Giai điệu là bước đi liên bậc chuyển động đi xuống, sau đó được lặp lại và có bước nhảy quãng 8 đi xuống. Chất liệu thứ hai do Flauto diễn tấu có âm hình tiết tấu . Giai điệu cũng là bước đi liên bậc nhưng có hướng chuyển động đi lên. Đường nét giai điệu này chuyển động ngược hướng với chất liệu thứ nhất tạo sự cân bằng cho nét nhạc.

Ví dụ 2:

*Thánh Gióng, nhịp 9-18*



Sự kết hợp của hai chất liệu do hai nhạc cụ diễn tấu solo vang lên âm hưởng của thang 5 âm (a h d e f) gợi lên cho chúng ta thấy không gian của một làng quê xa xưa yên ả, thanh bình.

*Câu 2* gồm 9 nhịp (từ nhịp 18-29), nhắc lại nét giai điệu của câu 1 nhưng được đưa lên một quãng 8 do đàn Piano diễn tấu (ví dụ 29). Bên cạnh đó, đường nét giai điệu này được bổ sung thêm phần hòa âm đó là các hợp âm, chồng âm nghịch ở bè tay trái của đàn Piano đã tạo nên âm hưởng không còn bình ổn như câu 1.

b. Đoạn b gồm 20 nhịp (từ nhịp 30-49), dạng đoạn nhạc không phân câu có tính chất âm nhạc phát triển từ đoạn a.

Nét giai điệu được trình bày ở bè Flauto mô phỏng về âm hình tiết tấu chất liệu 2 của đoạn a với cường độ nhỏ (*p*), sau đó là các bước đi chromatique ở âm khu cao với sự thay đổi về cường độ (*f-p*). Trong khi đó, ở bè Violino 1 và 2, tác giả khai thác các quãng 8 trên chủ âm với tiết tấu đảo phách đồng thời sử dụng bồi âm. Bè đệm do đàn Piano trì tục trên âm chủ trải rộng ba quãng tám (từ a-a3). Bè Violino 3 và 4 kết hợp với nhau tạo nên âm hưởng quãng nghịch (tham khảo tổng phổ nhịp 30-49).

#### 1.1.1.2. Nói tiếp: nhịp 49-78.

Nói tiếp trong phần trình bày của hình thức sonate giữ vai trò quan trọng cho sự phát triển, thực hiện chức năng đặc thù phức tạp. Nói tiếp dẫn sự phát triển của âm nhạc thoát khỏi chủ đề 1 và chuẩn bị về mặt điệu tính, chất liệu cho sự xuất hiện của chủ đề 2. Trong tác phẩm thơ giao hưởng *Thánh gióng*, nói tiếp gồm có 3 giai đoạn như sau:

##### a. Giai đoạn 1: nhịp 49-59

Chất liệu chủ đề mới xuất hiện do đàn piano diễn tấu ở cường độ nhỏ (*p*) hòa cùng với nét giai điệu ở bè Violino 4 vang lên âm hưởng của hai điệu thức cùng chủ âm D-dur và d-moll làm cho tính chất âm nhạc thoát khỏi ảnh hưởng của chủ đề 1.

Ví dụ 3:

*Thánh Gióng, nhịp 49-59*

The image shows a musical score for measures 49-59. The top staff is for Violin (Vni.) and the bottom two staves are for Piano. Measure 49 is highlighted with a box. The Violin part begins with a rest, followed by a melodic line starting at measure 50. The Piano part provides accompaniment with chords and moving lines. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'A Tempo'. There are also markings for 'arco' and 'Rit.' (ritardando).

## b. Giai đoạn 2: nhịp 60-74

Nét giai điệu được chuyển tới nhóm Violino chơi các âm trong hợp âm, bàn tay phải của Piano chơi cao hơn 1 quãng tám. Còn bàn đệm ở tay trái xuất hiện các chồng âm quãng 4 kết hợp với Timpani chơi tremolo (phụ lục 1).

## c. Giai đoạn 3: nhịp 74-78

Tác giả không sử dụng âm trì tục trên bậc át như trong mẫu mực cổ điển mà chuẩn bị bằng hợp âm ba tăng (ges - b - d) làm xuất hiện âm chủ (b) của điệu tính chủ đề 2.

Ví dụ 4:

*Thánh Gióng, nhịp 74-78*

## 1.1.1.3. Chủ đề 2 gồm 68 nhịp (từ nhịp 79-146)

Chúng tôi nhận thấy, tính chất âm nhạc của chủ đề 1 và chủ đề 2 không có sự tương phản lớn. Cả hai chủ đề đều mang tính chất trữ tình, diễn cảm. Chủ đề 1 là hình ảnh làng quê thanh bình, còn chủ đề 2 là hình ảnh của cậu bé *Thánh Gióng* hiện lành đang còn trong vòng tay của mẹ. Sự tương phản giữa hai chủ đề được thể hiện qua việc thay đổi về điệu thức, thay đổi cách tiến hành giai điệu và phối khí để tạo nên sự khác biệt giữa hai chủ đề. Chủ đề 2 có khuôn khổ khá lớn (68 nhịp) đã tạo thành một vùng chủ đề được chia làm 3 bộ phận như sau:

	<b>Bộ phận 1</b>	<b>Bộ phận 2</b>	<b>Bộ phận 3</b>
<b>Số nhịp</b>	31 nhịp (79-109)	13 nhịp (110-122)	44 nhịp (123-146)
<b>Điệu thức</b>	Si giáng Nam (b des es f as)	Rê giáng Bắc (des es ges as b)	Không xác định

a. Bộ phận 1: gồm 31 nhịp, là đoạn nhạc gồm có 2 câu nhắc lại có thay đổi, điệu thức Si giáng Nam (b des es f as). Có thể coi đây như là sự trình bày của chủ đề 2.

*Câu 1* gồm có 18 nhịp, trên nền của bè đệm trì tục âm chủ (b) với tiết tấu không đôi  $\text{♩} \text{♩}$  ở bè tay trái của đàn Piano, nét giai điệu mang tính chất trữ tình được kèn Corno trình bày ở cường độ nhỏ (*p*).

Ví dụ 5:

*Thánh Gióng, nhịp 84-96*

Ở ví dụ 5, nét giai điệu vang lên âm hưởng của điệu thức Si giáng Nam (b des es f as) như khắc họa hình tượng của *Thánh Gióng* hiện lành trong không gian của một làng quê thanh bình, êm đềm, yên ả.

*Câu 2* gồm có 13 nhịp, nhắc lại câu 1 có thay đổi. Trên nền trì tục âm Si giáng ở Timpani, nét giai điệu của câu 1 được lặp lại do 4 đàn Violino chơi đồng tiết tấu ở cường độ mạnh (*f*). Trong đó bè Violino 2 và 4 chơi nét giai điệu còn Violino 1 và 3 tăng quãng bốn cho hai bè đó tạo nên âm hưởng mạnh mẽ như khắc họa hình tượng *Thánh Gióng* từ một đứa trẻ chưa biết nói thành chàng thanh niên khỏe mạnh (ví dụ 57).

b. Bộ phận 2: gồm có 13 nhịp (từ nhịp 110-122) có hình thức là dạng đoạn nhạc 2 câu không nhắc lại, điệu thức Rê giáng Bắc (des es ges as b).

*Câu 1* gồm 7 nhịp, chất liệu chủ đề mới xuất hiện ở Flauto đi cùng với nét giai điệu ở kèn Corno. Bè đệm là sự kết hợp giữa nhạc cụ Mỗ chùa và 4 đàn Violino kỹ thuật pizzicato, các nhạc khí này chơi đồng tiết tấu  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  (tham khảo phụ lục 2).

Nhạc sĩ Doãn Nho đã mạnh dạn đưa các nhạc cụ dân gian vào biên chế dàn nhạc của tác phẩm này như Mõ chùa và Trống đình trong phần mở đầu (ví dụ 1). Âm thanh của tiếng Mõ chùa vang lên như gợi cho chúng ta hình ảnh của không gian hội hè của làng quê xa xưa.

Câu 2 gồm 7 nhịp, chất liệu âm nhạc tiếp tục phát triển từ câu 1, nét giai điệu vẫn do Flauto và kèn Corno diễn tấu, còn bè đệm là 4 đàn Violino trái rộng 2 quãng tám được chồng quãng quãng 4, quãng 5 và chơi đồng tiết tấu với nhạc cụ Mõ chùa.

Ví dụ 6:

*Thánh Gióng, nhịp 116-122*

c. Bộ phận 3: Âm hưởng của chủ đề 2 được trình bày ở dạng chồng âm quãng 4 do đàn Piano diễn tấu với âm lượng lớn (*f*). Nét chủ đề 2 được nhắc lại là mỗi lần có âm hưởng một lớn hơn như diễn tả *Thánh Gióng* từ một cậu bé hiền lành vẫn đang còn trong vòng tay của mẹ, khi giặc đến đã trở thành một chiến binh hùng mạnh.

Ví dụ 7:

*Thánh Gióng, nhịp 123-129*

Ở ví dụ 7, chúng ta nhận thấy nét giai điệu này được coi như là sự biến tấu của chủ đề 2. Âm hưởng của chủ đề vang lên ở đàn Piano theo lối chồng âm theo quãng 4 ở cường độ mạnh (*f*) đã tạo nên âm hưởng đầy đặn, mạnh mẽ khắc họa hình ảnh của cậu bé *Thánh Gióng* vươn mình trở thành một chàng

thanh niên khỏe mạnh, uy dũng xung phong đi đánh đuổi quân giặc đang xâm chiếm đất nước.

#### 1.1.1.4. Kết trình bày

Kết trình bày của hình thức sonate thực hiện chức năng khái quát, tóm tắt những đường nét chính chất liệu chủ đề. Kết trình bày làm cân bằng tính kịch giữa hai chủ đề, tạo nên tính chất ổn định tạm thời của phần trình bày.

Kết trình bày trong tác phẩm *Thánh Gióng* gồm 38 nhịp (từ nhịp 148 - 185) được chia làm 2 bộ phận.

##### a. Bộ phận 1 (từ nhịp 148-164)

Trên nền trì tục âm chủ của điệu thức Si giáng Nam do đàn Violino diễn tấu với kỹ thuật tremolo, điểm xuất là nhạc khí Tam tam và Timpani, nét giai điệu của chủ đề 2 được vang lên do Flauto trình bày với kỹ thuật tremolo ở cường độ *mf*, sau đó được chuyển tiếp đến kèn Corno.

Ví dụ 8:

*Thánh Gióng* nhịp 146-154

##### b. Bộ phận 2 (từ nhịp 165-185)

Nhịp 170-176: vẫn trên nền của bè trì tục do đàn Violino diễn tấu, đường nét giai điệu được xây dựng trên gam toàn cung (h des es f g a) ở đàn Piano diễn tấu sau đó chuyển tiếp đến Flauto và kèn Corno (xem phụ lục 3).

Từ nhịp 177-185 nhắc lại nhịp 170-176 nhưng có sự thay đổi. Âm vực được mở rộng do bè giai điệu tăng quãng tám, thành phần nhạc khí tham gia diễn tấu được tăng thêm (bè giai điệu là Tromba, bè đệm là Timpani và Phách) cùng với sự mở rộng về âm vực từ âm khu thấp lên âm khu cao. Bên cạnh đó, sắc thái cũng tăng dần từ *p* - *mf* - *ff* để tiến vào phần phát triển.



### 1.1.2. Phần phát triển

Phần phát triển của hình thức sonate được coi là trung tâm của hình thức sonate, chứa đựng sự phát triển căng thẳng bằng biến đổi chất liệu chủ đề từ phần trình bày [15:216]. Đặc điểm nổi bật của phần này chính là sự bất ổn về điệu tính dẫn đến không hình thành hình thức mà chỉ được phân chia thành các giai đoạn căn cứ theo mức độ căng thẳng về hòa âm và sự biến đổi về chất liệu. Phần phát triển của tác phẩm thơ giao hưởng *Thánh Gióng* gồm có 251 nhịp (từ nhịp 185-435) được chia thành 3 giai đoạn.

#### 1.1.2.1. Giai đoạn 1 gồm 104 nhịp (từ 185-288).

Trong phần phát triển, sự biến đổi của chủ đề được thực hiện bằng nhiều cách thức và nhiều phương pháp khác nhau. Một số thủ pháp điển hình được sử dụng trong giai đoạn 1 là thủ pháp xé lẻ chất liệu và mô phỏng âm điệu của chủ đề.

##### a. Xé lẻ chất liệu chủ đề

Một trong những thủ pháp mà các nhạc sĩ hay dùng đó là xé lẻ chất liệu, vì phương pháp này tạo được khả năng phát triển, nhấn mạnh các đường nét chính của chủ đề để hình thành nên sự căng thẳng và kịch tính.

Âm điệu bước nhảy quãng 8 trong chủ đề 1 được điểm xuyết tạo thành những điểm nhấn song song với nét giai điệu của chủ đề mới.

Ví dụ 9:

*Thánh Gióng, nhịp 258-266*

Sự xuất hiện của chủ đề mới làm cho âm nhạc thêm những màu sắc khác nhau. Nét giai điệu này do các bè Soprano diễn tấu, các bè còn lại của hợp xướng đảm nhiệm phần hòa âm.

### b. Mô phỏng âm điệu chủ đề

Đây là thủ pháp được sử dụng rất nhiều trong giai đoạn 1 với nhiều cách khác nhau như: mô phỏng chủ đề cũ hay họa lại chủ đề mới được xuất hiện trong phần phát triển.

Bắt đầu phần phát triển, nét giai điệu của chủ đề 1 được mô phỏng về âm hình tiết tấu, nhấn mạnh âm hưởng của quãng hai thứ.

Ví dụ 10:

*Thánh Gióng, nhịp 185-191*



Nếu như ở phần trình bày, chủ đề 1 khắc họa lên một không gian yên ả của một vùng quê thanh bình thì đến đây không còn như vậy nữa mà thay vào đó là một làng quê đang chịu cảnh xâm lăng của thế lực ngoại xâm. Nhạc sĩ Doãn Nho sử dụng giọng hát như một nhạc cụ để diễn tấu nét giai điệu. Lời ca tiếng hát đã trở thành những lời than khóc, đau thương của đất nước đang chịu cảnh xâm lược của thế lực ngoại.

Bên cạnh việc sử dụng chất liệu của chủ đề từ phần trình bày, phần phát triển trở nên mới mẻ hơn thông qua việc xuất hiện của chủ đề mới.

Ví dụ: 11

*Thánh Gióng, nhịp 203-210*



Chất liệu chủ đề mới có âm hình tiết tấu ♩ ♩ do giọng hát (bè Basso) diễn tấu ở cường độ nhỏ (*p*). Như đã trình bày ở trang 6, điệu thức trong tác phẩm *Thánh Gióng* có những đoạn khó có thể xác định một cách chính xác là điệu thức gì. Vì đoạn nhạc chỉ xuất hiện ngắn và không đủ thành phần âm nên


chúng tôi chỉ nhận định đoạn nhạc đó mang âm hưởng của điệu thức nào đó mà thôi. Như trong ví dụ 11, nét giai điệu mang âm hưởng của điệu C-dur (từ nhịp 203-206) và G-dur (nhịp 207-210).

#### 1.1.2.2. Giai đoạn 2 gồm 35 nhịp (từ nhịp 289-323)

Giai đoạn này gồm có hai lần họa lại nét giai điệu của chủ đề, đây cũng được coi như những dị bản của chủ đề 2. Về cơ bản, khuôn khổ và âm điệu của chủ đề 2 được tác giả giữ nguyên nhưng có sự thay đổi về điệu thức.

Ví dụ 12:

*Thánh Gióng, nhịp 292-296*

Nét giai điệu của chủ đề 2 do kèn Corno và đàn Piano diễn tấu đồng âm với cường độ mạnh (*f*). Bè đệm do 4 đàn Violino vang lên âm hưởng của sự bất ổn định do sự kết hợp theo chiều dọc và nối tiếp theo chiều ngang của quãng nghịch. Phần hòa âm đệm của chủ đề 2 trong phần trình bày được diễn tấu theo lối trì tục chủ âm Si giáng, ở giai đoạn 2 này tác giả lại sử dụng âm hình tiết tấu  được nhắc lại nhiều lần. Sự kết hợp giữa bè giai điệu và bè đệm này giúp chúng ta liên tưởng đến không khí hỗn loạn của một đất nước đang bị giặc ngoại xâm và xuất hiện một vị anh hùng *Thánh Gióng* với sức mạnh phi thường đến giải cứu để đất nước được trở lại bình yên.

Thủ pháp hòa âm nổi bật mà tác giả sử dụng trong giai đoạn này đó chính là chồng quãng 4, quãng 5 được nối tiếp song song như ở ví dụ 12 hay là hợp âm chồng quãng 4 được nối tiếp song song (ví dụ 58).

### 1.1.2.3. Giai đoạn 3 gồm 112 nhịp (từ nhịp 323- 434)

Đặc điểm nổi bật của phần phát triển đó là luôn tạo được sự phát triển liên tục, tránh sự ổn định. Ở giai đoạn 3 này, nhạc sĩ sử dụng thủ pháp biến tấu để phát triển chất liệu của chủ đề 2. Trong đó, nét giai điệu chủ đề có thể được thay đổi do mối tương quan về quãng cùng với sự trợ giúp đặc biệt của hòa âm và phối khí đã làm thay đổi tính chất âm nhạc

#### Sơ đồ cấu trúc các biến khúc của giai đoạn 3 - phần phát triển

<i>Đoạn</i>	<b>a1</b>	<b>a2</b>	<b>a3</b>	<b>a4</b>	<b>a5</b>	<b>a6</b>
<i>Số nhịp</i>	323-336	337-349	350-363	364-385	386-399	400-423
<i>Điệu thức</i>	Đô Nam c es f (fis) g b	6 âm g b c (cis) d (es) e fis	Đô Nam c es f (fis) g b (h)	Đô Nam c es f (fis) g b (h)	6 âm g b (h) c (cis) d (es) e f fis	Đô Nam c es f (fis) g b

Nhạc sĩ Doãn Nho sử dụng thủ pháp biến tấu chủ đề *Thánh Gióng* (chủ đề 2) để tạo ra hàng loạt các dị bản của chủ đề để khắc họa các tính cách khác nhau của nhân vật *Thánh Gióng*. Về mặt điệu thức, tác giả sử dụng các điệu thức 5 âm và 6 âm có biến âm.

Qua sơ đồ điệu tính, có thể chia các biến khúc thành các cặp đối xứng nhau như: biến khúc 1 và 6, biến khúc 3 và 4 đều sử dụng điệu thức Đô Nam, biến khúc 2 và 5 sử dụng điệu thức 6 âm.


#### a. Biến khúc 1 và biến khúc 6.

Nét giai điệu của chủ đề 2 được biến tấu do kèn Tromba trình bày mang âm hưởng của điệu thức Đô Nam có âm quãng 4 nâng cao nửa cung.

*Ví dụ 13:*

*Thánh Gióng, nhịp 324-336*



Ở biến khúc 1, tác giả sử dụng thủ pháp điệp nốt làm cho nét giai điệu trở nên linh hoạt, gấp gáp được kết hợp với bè đệm do piano và 4 đàn Violino điểm xuyết những hợp âm, chồng âm theo dạng cột dọc và rải. Nổi bật lên là âm thanh của nhạc cụ Mõ chùa với âm hình tiết tấu trì tục  (tham khảo tổng phổ, nhịp 324-336). Sự kết hợp bè giai điệu và bè đệm trên nền tiết tấu trì tục giúp liên tưởng đến hình tượng của vị anh hùng *Thánh Gióng* uy phong cưỡi ngựa đi chiến đấu với quân giặc.

Ở biến khúc 6, tác giả cũng sử dụng điệu thức Đô Nam tuy nhiên nét giai điệu được tăng cường các quãng do đó tạo nên âm hưởng mạnh mẽ hơn.

Ví dụ 14:

*Thánh Gióng, nhịp 400-412*



b. Biến khúc 2 và biến khúc 5.

Ở biến khúc 2, nét giai điệu của chủ đề 2 tiếp tục được biến tấu vang lên âm hưởng của thang 6 âm (g b c d e fis), thể hiện sức mạnh phi thường, mạnh mẽ, dũng mãnh, quyết liệt của *Thánh Gióng*.

Ví dụ 15:

*Thánh Gióng, nhịp 337-349*

Còn trong biến khúc 5 (từ nhịp 386-399), trên nền của nhạc cụ Mõ chùa khắc họa tiếng vó ngựa, kèn Corno và Tromba diễn tấu tăng đôi quãng tám nét giai điệu chủ đề. Đường nét giai điệu này được biến tấu vang lên âm

hướng của thang âm chromatique trên cơ sở của điệu thức 6 âm (tham khảo ví dụ 38).

### c. Biến khúc 3 và biến khúc 4.

Trên cơ sở đường nét giai điệu của chủ đề *Thánh Gióng*, biến khúc 3 và biến khúc 4 sử dụng điệu thức Đô Nam. Tuy nhiên, nét giai điệu có đôi chút thay đổi về âm điệu quãng và điểm khác biệt nổi bật hơn cả đó là về phối khí. Ở biến khúc 3, giai điệu được kèn Tromba dẫn tấu còn bè đệm có sự xuất hiện của factuya mới. Tác giả sử dụng thủ pháp điệp nốt, điệp quãng đi đồng tiết tấu với âm hình tiết tấu tiếng vó ngựa ở nhạc cụ Mõ chùa (phụ lục 4). Còn trong biến khúc 4, giai điệu do kèn Corno và bè Soprano dẫn tấu, bè đệm chủ yếu là đàn piano và 4 đàn Violino đảm nhiệm (tham khảo tổng phổ *Thánh Gióng*, nhịp 364-376).

Tóm lại: từ nét nhạc chủ đề 2 ở phần trình bày thật trữ tình, hiền lành trong nhịp thở êm đềm theo tiếng mẹ ru, đây chính là hình tượng *Thánh Gióng*. Trải qua nhiều lần biến tấu những tính cách khác nhau của *Thánh Gióng* dần dần được hé lộ, từ một cậu bé nông dân bình thường phát triển nên một *Thánh Gióng* uy phong, dũng mãnh, quyết liệt cưỡi ngựa đi đánh quân thù.

Phần phát triển được kết thúc bằng hợp âm 7 thứ (c-es-g-b) và sử dụng âm bồi làm cho tính chất âm nhạc được lắng dịu, như mờ nhạt dần đã gợi lên một khung cảnh yên ả, êm đềm của một vùng quê thanh bình (xem phụ lục 5).

### 1.1.3. Phần tái hiện

Trước khi chủ đề 1 quay lại giọng ban đầu, âm hưởng của chủ đề 1 đã được trình bày ở 5 nhịp (từ nhịp 436-440) do đàn Violino dẫn tấu, sau đó là một nét giai điệu có hướng chuyển động đi lên và mang âm hưởng của gam toàn cung ces-des-es-f-g-a-h. Như vậy, có thể coi như đây là một kiểu tái hiện giả xuất hiện trong tác phẩm này.

Ví dụ 16:

Thánh Gióng, nhịp 436-432

436 Allegretto (♩=116) Espressivo Amoroso Con Sord.

Vni. Con Sord. p mf

Chủ đề 1 (từ nhịp 449-471) dạng tái hiện rút gọn chỉ còn là đoạn nhạc. Nét giai điệu của chủ đề 1 được nhắc lại nguyên dạng nhưng có sự thay đổi về nhạc khí diễn tấu. Ở phần trình bày là sự kết hợp của đàn Violino và kèn Flauto tạo nên sự pha trộn giữa hai âm sắc của bộ dây và bộ gỗ, còn ở phần tái hiện, tác giả sử dụng 4 đàn Violino diễn tấu lần lượt và nối tiếp. Sự thay đổi về nhạc khí diễn tấu này tạo nên sự đồng nhất về âm sắc khi tái hiện chủ đề 1.

Ví dụ 17:

Thánh Gióng, nhịp 449-459

4 Vni. mf p Con Sord. cresc. p cresc. p cresc.

Nét giai điệu mang âm hưởng của thang 5 âm (a h d e f) được vang lên trong trẻo, du dương của đàn Violino. Sau khi tái hiện chủ đề, đường nét giai điệu tiếp tục mở rộng và xuất hiện các hợp âm, chồng âm nghịch như hợp âm 3 giảm, hợp âm chồng quãng 3 và hợp âm chồng quãng 4 (phụ lục 6).

Nối tiếp (từ nhịp 472-507) cũng gồm 3 giai đoạn giống như phần trình bày. Tuy nhiên, giai đoạn 3 có sự thay đổi với sự mở rộng về khuôn khổ.

Trong giai đoạn 3 của phần trình bày, tác sử dụng hợp âm ba tăng (ges b d) thì phần tái hiện tác giả lại sử dụng đàn xen và nối tiếp giữa hợp âm 3 trưởng (d-fis-a) với hợp âm 7 thứ (h-d-fis-a), bè giai điệu được rải hợp âm theo hướng đi lên do kèn Corno chuyển tiếp đến kèn Flauto.

Ví dụ 18:

Thánh Gióng nhịp 497-501

Chủ đề 2 (từ nhịp 508-530), được rút gọn chỉ còn là đoạn nhạc gồm có 2 câu.

*Câu 1:* Sau 2 nhịp nối, từ nhịp 510-517 là đường nét giai điệu chủ đề 2 được xây dựng trên hợp âm ba tầng (des-f-a). Bè đệm do 4 đàn Violino chơi kỹ thuật glissando và dùng riêng dây nhưng cao độ không cần độ chính xác (phụ lục 7).

*Câu 2* gồm 13 nhịp: trên cơ sở âm điệu của chủ đề 2, tác giả sử dụng thủ pháp song song các quãng 4, quãng 5. Đây là thủ pháp mà tác giả rất ưa dùng trong tác phẩm này.

Ví dụ 19:

Thánh Gióng, nhịp 518-524

Như vậy, chúng ta có thể nhận thấy trong tác phẩm *Thánh Gióng*, phần tái hiện có sự thay đổi về cấu trúc (rút gọn) so với phần trình bày. Cụ thể là ở phần trình bày, chủ đề 1 có hình thức là 2 đoạn đơn, chủ đề 2 là một vùng chủ đề bao gồm có sự trần thuật và phát triển chủ đề bằng thủ pháp biến tấu. Hơn nữa, cả hai chủ đề đều tham gia tích cực trong phần phát triển. Chính vì vậy, thì ở phần tái hiện cả hai chủ đề đều được rút gọn chỉ còn là một đoạn đơn.



\* **Coda** gồm 14 nhịp (từ nhịp 531-544)

Coda có vai trò khái quát, tổng hợp lại những đường nét quan trọng nhất của chất liệu chủ đề. Trong chương nhạc này, phần coda sử dụng chất liệu của chủ đề 2 với mô-típ nhắc lại về âm hình tiết tấu, nét giai điệu được đưa dần lên âm khu cao cùng với lực độ được tăng dần.

Ví dụ 20

Thánh Gióng, nhịp 531-540



Tác phẩm kết thúc bằng chồng âm 8 nốt được sắp xếp theo trật tự quãng 2 ở âm vực trầm A<sub>2</sub>-H<sub>2</sub>-C<sub>1</sub>-D<sub>1</sub>-E<sub>1</sub>-F<sub>1</sub>-G<sub>1</sub>-A<sub>1</sub> do đàn Piano diễn tấu kết hợp với Trống đình, Tam tam và Piatti loại cực đại để kết thúc tác phẩm (tham khảo ví dụ 53).

## 1.2. Cấu trúc tác phẩm *Khúc tưởng niệm* cho giọng Soprano và dàn nhạc giao hưởng

Tác phẩm *Khúc tưởng niệm* cho giọng Soprano và dàn nhạc giao hưởng được nhạc sĩ Doãn Nho sáng tác vào năm 1991. Đây là tác phẩm diễn tả lên nỗi đau xót xa của dân tộc Việt Nam sau khi hai cuộc chiến tranh chấm dứt. Đất nước đang dần dần hồi sinh sau nhiều năm tháng gồng mình với những khó khăn thời hậu chiến. Cuộc sống dường như vẫn trôi qua theo thời gian, mọi thứ dần dần đổi thay, chỉ có đau khổ và nỗi nhớ của người mẹ là không bao giờ nguôi ngoai khi người con vĩnh viễn không bao giờ trở về. Hình ảnh của người con anh hùng đã hy sinh cho đất nước, cho tổ quốc mãi mãi còn trong lòng mẹ.

Tác phẩm *Khúc tưởng niệm* cho giọng Soprano và dàn nhạc giao hưởng gồm có 214 nhịp được viết ở giọng c-moll, nhịp C. Tác phẩm có cấu trúc

những phần mang dáng dấp của hình thức rondo bởi vì chủ đề được nhắc lại hai lần và đan xen giữa chủ đề là các đoạn chen. Tuy nhiên, tác phẩm này có sự xuất hiện của phần nối tiếp có dạng giống như đoạn chen (episode).

Sơ đồ cấu trúc tác phẩm *Khúc tưởng niệm* như sau:

Mở đầu	A	B	Nối tiếp	A1	C	Nối tiếp	A2
(1-8)	(9-31)	(32-84)	(85-98)	(99-119)	(120-176)	(177-189)	(190-214)
	a	a a'	episode	a	a b	episode	a

\* *Mở đầu* gồm 8 nhịp.

Tác phẩm được bắt đầu bằng nét nhạc suy tư, trầm lắng ở bè Violoncello và Contrabasso, bè đệm là đàn Viola.

*Ví dụ 21:*

*Khúc tưởng niệm, nhịp 3-6*

Tác giả như gợi lại không khí bi hùng, đau thương của cuộc chiến tranh tàn khốc đã qua đi và bây giờ kết quả là rất nhiều người con vĩnh viễn ra đi.


### 1.2.1. Cấu trúc chủ đề và các lần họa lại

#### 1.2.1.1. Cấu trúc chủ đề

Chủ đề đoạn A: gồm 23 nhịp (9-31) được viết ở giọng c-moll, hình thức là đoạn nhạc 3 câu có sơ đồ như sau:

a		
Câu 1 (6 nhịp)	Câu 2 (7 nhịp)	Câu 3 (10 nhịp)
c-moll		

*Câu 1* (6 nhịp): Giai điệu chủ đề được diễn tấu đồng âm ở bè Soprano và Violino 2. Bè đệm là Violoncello kết hợp với hai nhạc khí bộ gỗ (Flauto và

Clarinette) trì tục âm hình tiết tấu . Câu nhạc dừng lại ở âm bậc V của giọng c-moll.

Ví dụ 22:

*Khúc tưởng niệm, nhịp 9-11*



Câu 2 gồm 7 nhịp, nhắc lại có thay đổi do khuôn khổ được mở rộng hơn 1 nhịp. Giai điệu của chủ đề do Soprano và Violino 2 diễn tấu đồng âm và bè Violino I cao hơn một quãng tám làm cho âm vực mở rộng. Câu nhạc cũng dừng lại ở âm bậc V/c-moll.

Câu 3 gồm 10 nhịp, tiếp tục phát triển từ chất liệu của chủ đề. Giai điệu từ bè Soprano và Violino được chuyển tiếp sang bộ gõ (Piccolo, Flauto) sau đó lại quay trở về bè Violino. Bè đệm xuất hiện thêm âm hưởng của kèn Corno và Tromba. Câu nhạc được kết thúc cũng là kết thúc đoạn nhạc ở âm bậc I/c-moll.

#### *1.2.1.2. Chủ đề được nhắc lại*

Sau một quá trình phát triển căng thẳng của đoạn chen, chủ đề xuất hiện trở lại ở điệu tính chính đã đem lại sự cân bằng và ổn định về mặt tính chất âm nhạc cho toàn bộ tác phẩm. Sau khi phân tích, chúng tôi nhận thấy trong tác phẩm này, chủ đề được họa hai lần và mỗi lần đều có sự thay đổi.

a. Chủ đề đoạn A1: gồm 21 nhịp (từ nhịp 99-119).

Chủ đề được họa lại lần thứ nhất giữ nguyên về hình thức (đoạn nhạc gồm có 3 câu), khuôn khổ (gồm 21 nhịp) và điệu tính (c-moll). Tác giả chỉ thay đổi phối khí, cường độ và bè đệm.

*Câu 1* gồm 6 nhịp: nét giai điệu nhắc lại đoạn A (từ nhịp 9-14) nhưng do đàn Violino 1 diễn tấu với cường độ mạnh ( $f$ ), còn Violino 2 tăng bè đi đồng tiết tấu. Bè đệm là Timpani chơi tremolo âm chủ của giọng c-moll.

*Câu 2* gồm 7 nhịp: trên nền của bè đệm Timpani và điểm xuyên bởi kèn Corno, Piccolo và Flauto. Giai điệu do Soprano và Violino 1 diễn tấu đồng âm còn Violino 2, Viola, Violoncello đi đồng tiết tấu và hỗ trợ về hòa âm.

*Câu 3* gồm 8 nhịp: cũng giống như câu 3 của đoạn A, nét giai điệu do bè Soprano và Violino 1 diễn tấu đồng âm. Bè đệm có sự tham gia của các nhạc khí bộ gõ, bộ đồng và trống Timpani.

b. Chủ đề đoạn A2: gồm 25 nhịp (từ nhịp 190-214)

Về cơ bản chủ đề họa lại lần thứ hai cũng giữ nguyên về hình thức, điệu tính so với đoạn A, chỉ khác đó có sự thay đổi về phối khí và mở rộng khuôn khổ để kết thúc tác phẩm.

*Câu 1* gồm 6 nhịp (từ nhịp 190-195): bè giai điệu được diễn tấu với cường độ mạnh ( $f$ ) chơi đồng tiết tấu do Violino 1, Viola và Violoncello chơi thấp hơn quãng 8 đúng, còn bè Violino 2 tăng nốt trong hợp âm chủ. Bè đệm là 4 nhạc khí Corno kết hợp Timpani chơi tremolo âm chủ của giọng c-moll. Như vậy, thành phần dàn nhạc được tăng thêm tạo nên âm hưởng mạnh mẽ.

*Câu 2* gồm 7 nhịp (từ nhịp 196-202): nhắc lại nguyên dạng câu 2 của đoạn A1.

*Câu 3* gồm 12 nhịp (từ nhịp 203-214). Ở câu thứ 3 này có sự thay đổi nhiều nhất so với câu 3 của đoạn A chủ đề. Về khuôn khổ mở rộng thêm 4 nhịp; về phối khí có sự tham gia của tất cả các nhạc khí. Giai điệu do Soprano và Violino 2 đồng âm, Violino 1 cao hơn một quãng tám. Đặc biệt bè đệm có sự tham gia của bộ đồng mang đến âm hưởng của kết. Giai điệu Soprano được đẩy tới cường độ mạnh  $fff$  và kết thúc ở âm cao nhất (c3). Trong khi đó

dàn nhạc lại không dừng lại ở âm chủ mà tiếp tục kéo dài sự bất ổn bằng chồng âm nghịch với cường độ giảm dần độ *fff-mf-mp-ppp-pppp*.

### 1.2.2. Cấu trúc các đoạn chen

Các đoạn chen trong rondo cổ điển phát triển tới mức độ là chủ đề âm nhạc độc lập đối tỷ với chủ đề chính và có cấu trúc rất đa dạng như: đoạn nhạc, hai đoạn đơn, ba đoạn đơn... Dàn ý điệu tính của các đoạn chen dựa trên mối quan hệ công năng cổ điển đó là: thông thường đoạn chen thứ nhất ở điệu tính át, đoạn chen thứ hai ở điệu tính hạ át [15: 163]. Trong tác phẩm *Khúc tưởng niệm* nhạc sĩ Doãn Nho đã vận dụng và kế thừa các nguyên tắc của hình thức rondo cổ điển nhưng cũng có những đổi mới trong tác phẩm. Sau đây chúng tôi sẽ phân tích cấu trúc của từng đoạn chen.

#### 1.2.2.1. Đoạn chen B

Đoạn chen B (từ nhịp 32 -84) được viết ở hình thức đoạn nhạc, tác giả sử dụng giọng f-moll cho đoạn nhạc này và có sơ đồ như sau:

	a (nhịp 32-57)			a (nhịp 67-84)	
Nói (2 nhịp)	Câu 1 (12 nhịp)	Câu 2 (12 nhịp)	Nói (9 nhịp)	Câu 1 (10 nhịp)	Câu 2 (9 nhịp)
	f-moll			f-moll	

a. Đoạn a: gồm có 24 nhịp là đoạn nhạc 2 câu nhắc lại có thay đổi .

*Câu 1* gồm 12 nhịp, sau 2 nhịp nói, đường nét giai điệu xuất hiện ở bè Soprano trên nền của kèn Flauto làm bè đệm với âm hình tiết tấu ♪ ♪♪ ♪ ♪♪.

Ví dụ 23:

*Khúc tưởng niệm, nhịp 34-39*

Giai điệu buồn thương của giọng hát được hỗ trợ bằng âm nền đưa đẩy đều đặn như cánh võng ở bộ gõ. Tính chất âm nhạc thấm đẫm chất trữ tình, ca xướng, ngâm ngợi liên tưởng tới hình ảnh người mẹ ru con vào giấc ngủ ngàn thu. Tác giả đã sử dụng giọng hát như đại diện cho chính hình ảnh của người mẹ đến mộ thăm người con đã hy sinh cho Tổ quốc. Những lời ru, tiếng hát của mẹ giờ đây dường như đã xoáy mạnh vào nỗi đau trong nghịch cảnh người tóc bạc ru người tóc xanh trong lòng đất mẹ yên bình.

*Câu 2* (gồm có 12 nhịp), đường nét giai điệu nhắc lại *câu 1* nhưng có thay đổi đôi chút ở cuối *câu*. *Câu nhạc* kết ở bậc I/f-moll.

b. *Nối tiếp* gồm 9 nhịp, tính chất âm nhạc phát triển từ đoạn a. Đường nét giai điệu mang tính chất dàn trải. Bè đệm thay đổi về factuya đệm nhưng vẫn trên giọng f-moll.

*Ví dụ 24:*

*Khúc tưởng niệm, nhịp 58-63*

Đường nét giai điệu là sự chuyển tiếp của hai kèn Oboe và Clarinette, còn bè đệm ở bộ dây sử dụng kỹ thuật pizzicato ở bộ dây với cường độ nhỏ (*p, pp*).

c. *Đoạn a'*: gồm 18 nhịp, chia thành 2 *câu*.

Về cơ bản, *đoạn a'* (nhịp 67-84) nhắc lại *đoạn a* nhưng có thay đổi đôi chút đường nét giai điệu, khuôn khổ cũng được rút ngắn. *Câu 1* gồm có 10 nhịp được kết ở âm hợp âm chủ có vị trí giai điệu là âm 5. *Câu 2* gồm có 8 nhịp và được kết trọn ở bậc I/f-moll.

### 1.2.2.1. Đoạn chen C

Đoạn chen C (từ nhịp 120-175) được viết ở hình thức hai đoạn đơn không tái hiện dạng phát triển.

Sơ đồ cấu trúc đoạn chen C:

	a (nhịp 124-143)		b (nhịp 144-175)	
Nói (4 nhịp)	Câu 1 (12 nhịp)	Câu 2 (8 nhịp)	Câu 1 (16 nhịp)	Câu 2 (16 nhịp)
	As-dur		Es-dur, es-moll	

a. Đoạn a: gồm 20 nhịp, dạng đoạn nhạc hai câu nhắc lại có thay đổi, tác giả sử dụng giọng As-dur cho đoạn nhạc này.

*Câu 1* gồm 12 nhịp: giai điệu là nét nhạc suy tư, sâu lắng do kèn Oboe và giọng Soprano diễn tấu đồng âm trên nền âm hình tiết tấu  $\frac{3}{4}$  ở bè Clarinetto. Câu nhạc dừng lại ở hợp âm bậc V/As-dur.

Ví dụ 25:

*Khúc tưởng niệm, nhịp 124-131*

Nếu phần B là nỗi đau trực diện, thì trong phần C hàm chứa ý nghĩa sâu xa hơn, đó là nỗi đau khái quát, nỗi đau vĩnh cửu, nỗi đau thức tỉnh và kêu gọi vươn lên. Bởi vậy, giai điệu phần C không chìm đắm trong điệu tính thứ mà cương nghị hơn với màu sắc của giọng trưởng (As-dur).

*Câu 2* gồm 8 nhịp, đường nét giai điệu họa lại câu 1 nhưng được rút gọn về khuôn khổ. Câu nhạc được kết ở bậc I/As-dur.

b. Đoạn b: gồm có 32 nhịp, là đoạn nhạc 2 câu không nhắc lại.

*Câu 1* gồm 16 nhịp, nét giai điệu được phát triển từ đoạn a do bè Soprano diễn tấu trên nền hòa âm chủ đạo của bộ gõ. Tác giả sử dụng hai điệu trưởng- thứ cùng tên là Es-dur và es-moll cho đoạn nhạc này.

Ví dụ 26:

Khúc tưởng niệm, nhịp 144-151

Câu 2 gồm 16 nhịp, tiếp tục phát triển chất liệu của câu trên giọng es-moll. Câu nhạc được kết ở bậc I/es-moll.

### 1.2.3. Đoạn nhạc nối tiếp có dạng như đoạn chen

Thông thường, nối tiếp có vai trò cầu nối, dẫn dắt âm nhạc. Tuy nhiên, trong tác phẩm *Khúc tưởng niệm* cho giọng Soprano và dàn nhạc giao hưởng, sau đoạn B và C trước khi quay trở lại chủ đề A thì xuất hiện đoạn nhạc có vai trò là nối tiếp nhưng mang đặc điểm của đoạn nhạc phát triển liên tục, không ổn định về điệu tính, có sự tương phản về tính chất âm nhạc so với các đoạn nhạc chủ đề và đoạn chen B, C.

Đoạn B dừng lại ở hợp âm bậc I/-fmoll tạo nên sự kết thúc âm nhạc một cách trọn vẹn. Sau đó, đoạn nhạc mang đặc điểm âm nhạc mới xuất hiện.

Ví dụ 27:

Khúc tưởng niệm, nhịp 85-89



Trên nền của Tambourino chơi tremolo, nét giai điệu do các nhạc khí bộ dây và bộ gõ luân phiên diễn tấu, còn bộ đồng với motive quãng 5 nhảy lên được nhắc đi nhắc lại trên nền tiếng gió thổi vượt lên âm vực cao, cùng với những nốt lách rên làm cho tính chất âm nhạc xáo động, day dứt hơn. Như vậy, có thể coi đoạn nhạc này giống như đoạn chen (episode). Tác giả còn sử dụng dạng đoạn nhạc này một lần nữa sau đoạn chen C (tham khảo tổng phổ, nhịp 176-189)

### **1.3. Một số nhận xét về cấu trúc**

Nhạc sĩ Doãn Nho đã xây dựng hai tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng bằng việc kết hợp nguyên tắc của giao hưởng với những sáng tạo đã để lại những dấu ấn riêng cho mỗi tác phẩm.

#### **\* Cấu trúc tác phẩm *Thánh Gióng*:**

Tác phẩm này được nhạc sĩ Doãn Nho đã vận dụng hình thức sonate gồm hai chủ đề có cùng tính chất âm nhạc nhưng có sự tương phản về điệu tính.

Phần trình bày gồm có mở đầu cùng với 4 bộ phận là: chủ đề 1, nối tiếp, chủ đề 2 và kết trình bày, tuy nhiên chủ đề 2 lại là chủ đề chính với hình tượng người anh hùng *Thánh Gióng*. Chủ đề âm nhạc trong tác phẩm ngắn gọn, cô đọng, rõ ràng nhưng ở cả hai chủ đề tác giả đều mở rộng thêm khuôn khổ thông qua sự biến đổi về chất liệu như ở chủ đề 1, còn chủ đề 2 là sự biến tấu chất liệu chủ đề hình thành nên một vùng chủ đề. Việc làm này tạo nên sự phát triển âm nhạc ngay ở phần trình bày đem lại nhiều ý nghĩa như vừa mở rộng thêm khuôn khổ, vừa nhấn mạnh thêm chất liệu của chủ đề, đồng thời đây còn được coi như là khâu trung gian cầu nối, dẫn dắt tới phần tiếp theo làm cho các bộ phận gắn kết với nhau một cách hài hòa, hợp lý.

Sang đến phần phát triển, bên cạnh việc sử dụng thủ pháp mô phỏng và xé lẻ chất liệu để phát triển chủ đề âm nhạc, thủ pháp biến tấu có một vị trí

quan trọng khi tác giả sử dụng thủ pháp này (chủ yếu là biến tấu chủ đề 2) để khắc họa nhiều tính cách khác nhau của nhân vật *Thánh Gióng*.

Phần tái hiện vẫn đầy đủ 4 bộ phận như phần trình bày nhưng khuôn khổ được rút gọn, cách làm này nhằm mục đích tạo điểm nhấn cho những nhân tố chính, đồng thời góp phần thúc đẩy cao trào để đi đến một cái kết hoành tráng. Ngoài ra, tác giả còn áp dụng dạng giống như tái hiện giả cũng tạo cho tác phẩm trở phong phú hơn.

**\* Cấu trúc tác phẩm *Khúc tưởng niệm***

Tác phẩm này được nhạc sĩ Doãn Nho sử dụng dạng cấu trúc nhiều phần, tuy nhiên chúng tôi cho rằng tác phẩm này mang dáng dấp của hình thức rondo vì:

Chủ đề (A) và các đoạn chen (B, C) theo trật tự của hình thức rondo, điệu tính giữa chủ đề và các đoạn chen có mối quan hệ họ hàng gần (c moll – f moll - Es dur) và cùng mang tính chất trữ tình, ca xướng. Tuy nhiên, một điểm đặc biệt khác là sự xuất hiện nối tiếp có dạng giống như đoạn chen (episode) sau mỗi đoạn chen B và C. Lối cấu trúc này không chỉ tạo nên sự tương phản về tính chất âm nhạc trong tác phẩm mà còn góp phần làm cân bằng các yếu tố âm nhạc từ đó tăng thêm sự phong phú, đặc sắc trong việc vận dụng hình thức âm nhạc của nhạc sĩ Doãn Nho.

Nhìn chung, các câu nhạc, đoạn nhạc trong cả hai tác phẩm *Thánh Gióng* và *Khúc tưởng niệm* thường không có cấu trúc cân phương, vuông vắn mà thường phát triển tương đối tự do theo sự phát triển của ý nhạc. Các đoạn nhạc khi được nhắc lại thường không nhắc lại nguyên dạng mà có sự thay đổi bằng cách co ngắn lại hay phát triển mở rộng ra hoặc có sự biến đổi mà thường gặp nhất là thay đổi bằng thủ pháp biến tấu tự do. Cách làm này đã tạo cho tác phẩm sự mới mẻ, phong phú về âm điệu.

## Tiểu kết chương 1

Qua việc phân tích cấu trúc hai tác phẩm *Thánh Gióng* và *Khúc tưởng niệm*, chúng tôi có một vài nhận xét như sau:

Trong tác phẩm *Thánh Gióng*, nhạc sĩ Doãn Nho sử dụng hình thức sonate với hai chủ đề, nhưng chủ đề 2 lại là chủ đề chính, nổi bật với hình tượng của nhân vật *Thánh Gióng* được khắc họa với nhiều tính cách khác nhau thông qua việc biến tấu chất liệu chủ đề.

Trong tác phẩm *Khúc tưởng niệm*, chủ đề được xuất hiện 3 lần nhưng đều có hình thức là một đoạn đơn. Sau các đoạn chen B, C, mỗi lần chủ đề A được nhắc lại là một lần biến tấu với sự thay đổi về khuôn khổ, phối khí. Vì vậy, chúng tôi nhận định tác phẩm *Khúc tưởng niệm* chỉ mang dáng dấp của hình thức rondo.

Như vậy có thể thấy, tác giả có sự kế thừa các hình thức từ truyền thống âm nhạc cổ điển được thể hiện rõ trong hình thức sonate với 2 chủ đề trong tác phẩm *Thánh Gióng* và hình thức rondo với chủ đề xuất hiện ba lần trong tác phẩm *Khúc tưởng niệm*. Tuy nhiên, các hình thức đó được nhạc sĩ Doãn Nho vận dụng một cách khéo léo thể hiện sự sáng tạo, đổi mới của ông. Những hình thức đó được nhạc sĩ khoác lên mình dáng vẻ mới mang những nét đặc trưng, phong cách của ông.

## Chương 2

# PHƯƠNG THỨC XÂY DỰNG - PHÁT TRIỂN CHỦ ĐỀ VÀ ĐẶC ĐIỂM ÂM NHẠC

### 2.1. Phương thức xây dựng và phát triển chủ đề

#### 2.1.1. Phương thức xây dựng chủ đề

Đối với một tác phẩm âm nhạc, chủ đề luôn có một vai trò quan trọng trong việc xây dựng hình tượng nghệ thuật, là nhân tố chính để dẫn dắt và chi phối sự phát triển trong một tác phẩm âm nhạc. Để xây dựng bất cứ một chủ đề âm nhạc nào thì yếu tố vô cùng quan trọng phải kể đến đó là chất liệu. Chất liệu là nguồn nguyên liệu, nguồn cảm hứng cho những ý tưởng sáng tạo để các nhạc sĩ kiến tạo nên những chủ đề mang giá trị nghệ thuật cao. Qua việc phân tích hai tác phẩm của nhạc sĩ Doãn Nho, chúng tôi nhận thấy chất liệu chủ đề được tác giả xây dựng chủ đề từ điệu thức 5 âm và từ hình tượng người anh hùng trong truyền thuyết dân gian.

##### 2.1.1.1. Chất liệu chủ đề được xây dựng từ điệu thức 5 âm

Trong kho tàng âm nhạc dân gian Việt Nam, hệ thống thang âm ngũ cung từ lâu đã được các nhạc sĩ vận dụng một cách nhuần nhuyễn vào trong tác phẩm. Trong quá trình phân tích hai tác phẩm của nhạc sĩ Doãn Nho chúng tôi nhận thấy một số chủ đề có sử dụng chất liệu từ dạng thang âm này. Chẳng hạn như trong chủ đề 1 (tác phẩm *Thánh Gióng*), đường nét giai điệu mang âm hưởng của thang 5 âm a-h-d-e-f (ví dụ 2). Nét giai điệu nhấn mạnh âm hưởng của quãng hai, gợi lên cho chúng ta về hình ảnh của một làng quê yên bình người Việt trong không gian xa xưa. Việc vận dụng điệu thức 5 âm này vào tác phẩm làm nổi lên âm hưởng của dân ca người Việt nhưng không

cụ thể là của dân tộc nào, nhưng chúng ta vẫn cảm nhận được nét giai điệu của dân ca đồng bằng Bắc bộ.

*2.1.1.1. Chất liệu chủ đề được xây dựng từ hình tượng anh hùng trong truyền thuyết dân gian*

Bên cạnh việc xây dựng chủ đề từ thang 5 âm, tác giả còn xây dựng chủ đề từ hình tượng người anh hùng trong truyền thuyết dân gian. Như đã phân tích ở mục 1.1.1.3 - trang 10, chất liệu của chủ đề 2 được xây dựng từ hình tượng người anh hùng *Thánh Gióng* là nhân vật trong truyền thuyết cùng tên. Hình ảnh vị anh hùng là người đại diện cho tinh thần chiến đấu và sức mạnh trong sự nghiệp chống giặc ngoại xâm và giữ nước của người Việt.

*2.1.2. Phương thức phát triển chủ đề*

Đề đóng góp vào sự thành công của tác phẩm, phương pháp phát triển chủ đề luôn là yếu tố quan trọng. Qua phân tích hai tác phẩm giao hưởng của nhạc sĩ Doãn Nho, chúng tôi nhận thấy chủ đề được phát triển rất đa dạng và phong phú qua từng giai đoạn. Mỗi lần chủ đề được xuất hiện gần như đều có sự biến đổi, điều này thể hiện ở việc thay đổi về quãng, tiết tấu, phối khí hay thay đổi trong cách trình bày. Một số phương thức phát triển chủ đề nhạc sĩ Doãn Nho sử dụng trong hai tác phẩm này là thủ pháp nhắc lại và thủ pháp biến tấu âm điệu.

*2.1.2.1. Thủ pháp nhắc lại*

Nhắc lại là một trong những nguyên tắc cơ bản, tổng hợp nhất của sự phát triển chất liệu chủ đề. Nhắc lại có nhiệm vụ khẳng định và củng cố một cách chắc chắn hơn chất liệu của chủ đề. Thủ pháp nhắc lại được nhạc sĩ Doãn Nho sử dụng trong tác phẩm *Thánh Gióng* và *Khúc tưởng niệm* đó là nhắc lại nguyên dạng và nhắc lại có tính biến tấu.

a. Dạng nhắc lại nguyên dạng.

Đây là thủ pháp được rất nhiều nhạc sĩ ưa dùng đó là nhắc lại nguyên xi nét giai điệu chủ đề. Tuy nhiên, do tác phẩm *Thánh Gióng* và *Khúc tưởng niệm* là hai tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng nên khi nhắc lại tác giả có sự thay đổi về phối khí hoặc âm vực thể hiện.

Việc nhắc lại nguyên dạng chủ đề trong tác phẩm của nhạc sĩ Doãn Nho được biểu hiện trong chủ đề A được nhắc lại ở A1 và A2 của tác phẩm *Khúc tưởng niệm*, các nốt được họa lại nguyên dạng chỉ khác nhau về nhạc cụ diễn tấu.

Ví dụ 28:

Chủ đề A nhịp 9-14

Bi hùng

Sop. *p* Hồ hồ...

Chủ đề A1, nhịp 99-104

Vni I *f*

Giai điệu của đoạn A do giọng hát Soprano diễn tấu, còn ở đoạn A1 và A2, giai điệu được giao cho Violino 1. Bên cạnh đó, tác giả còn thay đổi về cường độ đó là chủ đề A được trình bày ở cường độ nhỏ (*p*) còn chủ đề A1 và A2 là cường độ mạnh (*f*).

Dạng nhắc lại nguyên dạng nhưng thay đổi về phối khí cũng gặp trong tác phẩm *Thánh Gióng*, chẳng hạn như chủ đề 1 ở phần trình bày, giai điệu do Violon và Flauto diễn tấu (ví dụ 2), khi được nhắc lại giai điệu được giao cho Piano. Ở cuối tác phẩm, nét giai điệu chủ đề 1 còn nhắc lại một lần nữa nhưng cũng được thay đổi về nhạc khí diễn tấu (4 Violon - ví dụ 17). Sự nhắc lại này mang ý nghĩa là sự tái hiện của chủ đề trong tác phẩm này.

Một dạng nhắc lại nguyên dạng thường gặp trong tác phẩm *Thánh Gióng* đó là nhắc lại chủ đề ở trên độ cao khác. Trong phần trình bày, câu thứ nhất của chủ đề 1 được trình bày theo kiểu solo do nhạc cụ Violoni và Flauto lần lượt diễn tấu (ví dụ 2), còn ở câu thứ 2 nét giai điệu được nhắc lại cao hơn một quãng 8 ở bè tay phải của đàn piano, bè còn lại đảm nhiệm phần hòa âm với những hợp âm, chồng âm nghịch.

Ví dụ 29:

*Thánh Gióng nhịp 18-29*



Về cơ bản, tương quan về quãng giữa các âm là không thay đổi nhưng sự khác biệt ở đây là hiệu quả âm thanh khi được vang lên do nét giai điệu được diễn tấu cao hơn một quãng 8. Dạng này cũng xuất hiện ở chủ đề 2, câu thứ nhất do kèn Corno diễn tấu nét giai điệu mang âm hưởng của điệu thức ngũ cung Si giáng Nam (b-des-es-f-as) trên nền của tri tục âm chủ của điệu thức ở bè tay trái của Piano (xem ví dụ 5). Nét giai điệu này được nhắc lại ở câu thứ hai nhắc lại do 4 đàn Violino diễn tấu được chia thành 2 nhóm. Nhóm 1 gồm có đàn Violino 2 và 4 nhắc lại nguyên xi câu 1 đồng thời tăng quãng 8; nhóm 2 gồm có đàn Violino 1 và 3 chơi nét giai điệu cách quãng 4 (ví dụ 57). Với sự kết hợp của 4 đàn Violino chơi đồng tiết tấu, nét giai điệu vang lên âm hưởng đầy đặn và khỏe khoắn hơn.

### 2.1.1.3. Dạng nhắc lại có tính biến tấu

Dạng nhắc lại có tính biến tấu là tổng hợp của những sự lặp lại có thay đổi. Đây được coi như là sự kết hợp của nhiều dạng như nhắc lại có thay đổi về khuôn khổ (mở rộng hay rút gọn), thay đổi về tiết tấu, âm vực, âm điệu.

Trong tác phẩm *Thánh Gióng*, tính biến tấu được biểu hiện ngay từ phần trình bày. Từ nét nhạc ban đầu do kèn Corno diễn tấu giúp chúng ta liên tưởng đến hình tượng của một cậu bé *Thánh Gióng* hiền lành đang còn trong vòng tay của mẹ ở một làng quên êm ả, thanh bình (ví dụ 5). Nét giai điệu này đã được biến tấu bằng cách sử dụng các hợp âm chồng quãng 4 đồng thời âm khu, âm vực được mở rộng (ví dụ 7). Việc nhắc lại có tính biến tấu này gợi cho chúng ta hình ảnh của một chàng thanh niên khỏe mạnh, một dũng sĩ can đảm không hề sợ hãi, lui bước trước mặt quân giặc.

Sang đến phần phát triển, tính biến tấu càng thể hiện rõ nét hơn với 6 lần biến tấu (tham khảo thêm ở mục 1.1.2.3, trang 17-19 của luận văn).

Ví dụ 30:

*Thánh Gióng nhịp 324-336*



Ở ví dụ trên, chúng ta nhận thấy, nét giai điệu vang lên âm hưởng của điệu thức Đô Nam. Tác giả sử dụng thủ pháp biến tấu đường nét giai điệu làm cho tính chất âm nhạc linh hoạt hơn.

Hay tác giả sử dụng biến tấu giai điệu tạo nên âm hưởng của thang 6 âm (ví dụ 15) hoặc thang âm chromatique (ví dụ 38).

### 2.1.2.2. Thủ pháp biến tấu âm điệu

Ngoài cách sử dụng thủ pháp nhắc lại nguyên dạng, nhạc sĩ Doãn Nho còn sử dụng thủ pháp biến tấu âm điệu để tiến hành phát triển đường nét giai điệu của chủ đề. Khác với thủ pháp nhắc lại có thay đổi, ở thủ pháp này nhạc sĩ chủ yếu dùng những nét âm điệu chính của chủ đề để phát triển; người nghe vẫn nhận ra nét giai điệu chính của chủ đề nhưng đã có nhiều sự khác biệt về cao độ, tiết tấu hoặc cách diễn tấu.



Trong chủ đề 2 của tác phẩm *Thánh Gióng*, nét nhạc có âm hưởng của điệu thức Si giáng Nam được sử dụng để âm nhạc được phát triển trên cơ sở biến tấu âm điệu của chủ đề.

Ví dụ 31:

**Chất liệu ban đầu (nhịp 84-89)**



**Chất liệu được phát triển (nhịp 110-115)**



Với sự thay đổi về quãng, tiết tấu, âm vực cho chúng ta thấy được nét giai điệu mang âm hưởng dân gian của một làng quê thanh bình, ở đó có những con người rất đỗi thân thương, hiền hòa và có một cuộc sống vui vẻ, hạnh phúc.

Trong tác phẩm *Khúc tưởng niệm*, âm điệu có âm hình tiết tấu đảo phách được tác giả sử dụng để phát triển thành một nét giai điệu.

Ví dụ 32:

**Chất liệu ban đầu (nhịp 34-39)**



**Chất liệu được phát triển (nhịp 58-66)**



Tóm lại: bằng thủ pháp nhắc lại, chất liệu của chủ đề được khẳng định và củng cố một cách chắc chắn hơn sau khi trần thuật mà còn tăng cường thúc đẩy nhanh quá trình âm nhạc đến giai đoạn mới. Bên cạnh đó, thủ pháp biến tấu âm điệu là phương thức phát triển hiệu quả nhất mà qua đó người sáng tác có thể thỏa sức sáng tạo mà không quá lệ thuộc vào các chất liệu có sẵn.

## 2.2. Hòa âm

Ở thời Cổ Đại Hy Lạp, hòa âm được xây dựng trên cơ sở của âm nhạc đơn thanh. Khi đó, hòa âm được hiểu theo ý nghĩa là những mối tương quan của các âm thanh theo giai điệu chiều ngang. Cùng với sự phát triển của âm nhạc, hòa âm là sự kết hợp các âm thanh lại thành những hợp âm và sự liên hệ nối tiếp nhau của các hợp âm đó theo những quy luật nhất định. Đến giai đoạn nửa sau thế kỷ XVIII, với sự ra đời *Luận văn về hòa âm* của Rameau đã đánh dấu một bước ngoặt lớn trong lịch sử hòa âm. Ông là người góp công sức to lớn trong việc đúc kết những quy luật và đặt nền móng cho những nguyên tắc về hòa âm. Nếu như những học thuyết của Rameau là sự tổng kết về mặt cơ sở lý luận thì hai tập *Bình quân luật* của nhạc sĩ J. Bach là sự tổng kết về phần hòa âm thực hành. Như vậy, phân ngôn ngữ hòa âm là một yếu tố rất quan trọng và không thể thiếu trong việc xây dựng và phát triển âm nhạc góp phần tạo nên sự tương phản và tính thống nhất cho toàn bộ tác phẩm. Bên cạnh đó, hòa âm còn có vai trò tạo màu sắc, bổ sung và làm rõ nét cho giai điệu, làm cho sức biểu hiện của tác phẩm được sâu sắc và phong phú. Nếu như có thể ví hình thức giống như bộ khung để cấu thành một tác phẩm thì hòa âm chính là linh hồn của tác phẩm.

*Hướng tới âm nhạc đa chủ đề, hướng tới sự giải phóng khỏi khuôn mẫu hòa thanh cổ điển châu Âu nhưng ngôn ngữ hòa âm trong tác phẩm của nhạc sĩ Doãn Nho không cuốn vào xu hướng vô điệu tính (atonal) mà vẫn nằm trong dòng chảy của âm nhạc có giai điệu thông qua sự sáng tạo, đổi mới về mặt hòa âm tạo nên phong cách riêng của ông. Sự “phá luật” trước những nguyên tắc lý thuyết phương Tây được biểu hiện rõ nhất trong cấu trúc hợp âm không bó hẹp theo quãng 3 mà chủ yếu nhằm vào quãng 2, quãng 4 và quãng 5 [13: 784].*

### 2.2.1. Hệ thống điệu thức

Trong hai tác phẩm *Thánh Gióng* và *Khúc tưởng niệm*, chúng tôi nhận thấy, nhạc sĩ Doãn Nho thường không những sử dụng một thang âm, một dạng điệu thức cho một đoạn nhạc mà kết hợp, đan xen giữa âm hưởng của điệu thức trưởng, thứ bảy âm với các điệu thức 5 âm trong âm nhạc cổ truyền Việt Nam hoặc giữa các điệu thức 5 âm với nhau để tác phẩm vừa mang đậm tính dân tộc vừa đạt được tính khí nhạc cao nhất. Bên cạnh đó, ở một số đoạn còn xuất hiện đa điệu tính (polytonal) hoặc phẳng phát như vô điệu tính (atonal). Vì vậy khi tìm hiểu về các dạng thang âm và điệu thức trong 2 tác phẩm này, ở nhiều đoạn, nhiều phần chúng tôi chỉ đưa ra được những âm hưởng tiêu biểu của các dạng điệu thức mà thôi.

#### 2.2.1.1. Điệu thức trưởng, thứ bảy âm

Đây là hai điệu thức được định hình và phát triển mạnh từ thời kỳ âm nhạc Cổ điển phương Tây và vẫn được các nhạc sĩ ở thế hệ sau sử dụng thông qua nhiều tác phẩm của các nhạc sĩ. Yếu tố cơ bản để hình thành nên hai điệu thức trưởng và thứ là gồm 7 âm, trong đó các âm ổn định tạo thành hợp âm 3 trưởng là điệu thức trưởng, hợp âm 3 thứ là điệu thức thứ. Đây chính là nhân tố cơ bản cho sự mở rộng và phát triển của hệ thống điệu thức ở các thời kỳ sau này.

Trong hai tác phẩm mà chúng tôi phân tích, các điệu tính trong hệ thống điệu thức trưởng và thứ được tác giả sử dụng. Tuy nhiên, nếu trong tác phẩm *Khúc tưởng niệm* các đoạn nhạc được trình bày ở các điệu tính khá rõ ràng thì trong tác phẩm *Thánh Gióng* các điệu tính được dùng với sự kết hợp với nhiều nốt biến âm hoặc bớt âm để làm giảm sức hút dẫn của điệu thức trưởng, thứ hòa thanh.

Trong đoạn chen B, tác giả sử dụng giọng f-moll làm điệu thức cho đoạn này.

Ví dụ 33:

*Khúc tưởng niệm, nhịp 77-85*

Hay ở phần phát triển của tác phẩm *Thánh Gióng*, tác giả đã sử dụng giọng C-dur để trình bày nét giai điệu của chủ đề ở bè hợp xướng,

Ví dụ 34:

*Thánh Gióng, nhịp 226-234*

Bên cạnh việc sử dụng những thang âm điệu thức châu Âu, tác giả còn cho thấy sự mới mẻ trong ngôn ngữ hòa âm như đan xen và nối tiếp giữa điệu thức trưởng hòa thanh và thứ tự nhiên như trong đoạn chen C của tác phẩm *Khúc tưởng niệm*, hai điệu thức Es-dur hòa thanh và es-moll đan xen và nối tiếp nhau tạo nên những mảng màu sắc âm thanh khác nhau. Bên cạnh đó, nét giai điệu còn mang tính chất so sánh giữa hai điệu thức (phụ lục 8).

Lối kết hợp này cũng gặp trong tác phẩm *Thánh Gióng*. Nét giai điệu do kèn Flauto diễn tấu, bè đệm là sự đan xen và nối tiếp các hợp âm 3 của hai điệu thức trưởng thứ cùng tên (D-dur và d-moll) trên nền trì tục âm chủ ở trống Timpani (tham khảo tổng phổ nhịp 61-70).

### 2.2.1.2. Điệu thức 5 âm

Trong kho tàng âm nhạc dân gian Việt Nam, những làn điệu dân ca mang hương của các điệu thức 5 âm rất đời quen thuộc với mỗi chúng ta. Những điệu thức 5 âm này đã được các nhạc sĩ vận dụng một cách đa dạng và

phong phú vào trong các tác phẩm khí nhạc. Việc đưa điệu thức 5 âm vào trong âm nhạc mới không chỉ thể hiện sự tìm tòi, sáng tạo của các nhạc sĩ mà còn thể hiện niềm tự hào về một nền văn hóa nghệ thuật truyền thống dân tộc. Chính vì vậy mà nhạc sĩ luôn tìm hướng khai thác và vận dụng các thang âm, điệu thức này vào trong các tác phẩm nhằm tạo nên một ngôn ngữ âm nhạc mới mang đậm bản sắc của dân tộc Việt Nam.

Điệu thức năm âm trong hai tác phẩm được sử dụng rất đa dạng và theo nhiều cách khác nhau như sự sắp xếp theo chiều ngang hoặc sự kết hợp các âm theo chiều dọc hình thành nên thang âm ngũ cung. Chẳng hạn như trong tác phẩm *Thánh Gióng*, tác giả sử dụng nét giai điệu mang âm hưởng của thang 5 âm (h d e f a) cho đoạn a - chủ đề 1 (xem ví dụ 2) hoặc thang âm Si giáng Nam trên bè Corno (ví dụ 5), Rê giáng Bắc (ví dụ 6) hay như trong phần phát triển, tác giả sử dụng các một dạng điệu thức nhưng ở cao độ trung tâm khác nhau đó là điệu thức Đô thăng Nam và Pha thăng Nam tạo nên sự phong phú cho màu sắc hòa âm.

Ví dụ 35:

*Thánh Gióng, nhịp 305-310*

The image shows a musical score for two scales. The top staff is labeled 'Đô thăng Nam' and is for Flute (Fl.), Trumpet (Tr.), and Horn (Cor.). The bottom staff is labeled 'Pha thăng Nam' and is for Piano. Both scales are in 3/4 time and start with a forte (f) dynamic. The Đô thăng Nam scale is shown in the treble clef, and the Pha thăng Nam scale is shown in the bass clef. The score includes notes, rests, and dynamic markings like 'ff'.

Ngoài các thang âm ngũ cung được xây dựng tuyến giai điệu chiều ngang thì tác giả cũng xây dựng dạng thang âm này theo chiều dọc. Đó là sự kết hợp các âm thành một chồng âm mang âm hưởng của thang âm ngũ cung, điển hình như trong tác phẩm *Thánh Gióng*, tác giả sử dụng điệu thức Rê giáng Cung (ví dụ 49), Si Nam (ví dụ 50).

### 2.2.1.3. Điệu thức toàn cung

Đây là dạng điệu thức có cấu trúc mà các quãng cách đều nhau một cung. Dạng điệu thức này gặp trong phần kết trình bày của tác phẩm *Thánh Gióng*.

Ví dụ 36:

*Thánh Gióng, nhịp 170-173*



Thành phần âm:



Nhạc sĩ Doãn Nho sử dụng điệu thức toàn cung ở phần kết trình bày của tác phẩm *Thánh gióng* đã tạo nên tính chất âm nhạc bất ổn định. Có thể thấy được ý đồ mới trong toàn bộ tác phẩm vì thông thường kết trình bày thực hiện chức năng khái quát, tóm tắt những đường nét chính chất liệu chủ đề tạo ra thời điểm ổn định tạm thời.

Bên cạnh đó, điệu thức Đô giáng toàn cung (ces-des-es-f-g-a-h) được tác giả sử dụng trong phần tái hiện của tác phẩm *Thánh Gióng* với một nét chạy theo hướng đi lên (ví dụ 16).

### 2.2.1.4. Thang âm chromatique

Âm hưởng của điệu thức chromatique trong hai tác phẩm của nhạc sĩ Doãn Nho khá phong phú. Có thể là những nét giai điệu ngắn mang tính chất mở đầu cho một câu nhạc mới hoặc một đoạn nhạc mang âm hưởng của thang âm này. Điển hình như trong tác phẩm *Thánh Gióng*, với nét giai điệu có hướng chuyển động đi lên đã xây dựng nên thang âm chromatique.

Ví dụ 37:

*Thánh Gióng, nhịp 386-413*



Bên cạnh đó, với thủ pháp biến tấu giai điệu, nhạc sĩ Doãn Nho đã tạo nên âm hưởng của thang âm chromatique trong phần phát triển của tác phẩm *Thánh Gióng*.

Ví dụ 38:

*Thánh Gióng*, nhịp 387-399



#### Thành phần âm



Như vậy, trong hai tác phẩm của nhạc sĩ Doãn Nho, chúng tôi nhận thấy tác phẩm *Khúc tưởng niệm* tác giả chủ yếu sử dụng điệu thức trưởng, thứ bảy âm khá rõ nét; còn trong tác phẩm *Thánh Gióng* có sự đan xen giữa các loại điệu thức khác nhau như điệu thức trưởng-thứ bảy âm, điệu thức 5 âm, điệu thức toàn cung và thang âm chromatique. Sự đa dạng và phong phú trong việc sử dụng điệu thức của nhạc sĩ Doãn Nho đã góp phần tạo nên những điểm nhấn gây ấn tượng mạnh mẽ trong tác phẩm của ông.

#### 2.2.2. Các dạng hợp âm - chồng âm

Ở luận văn này, chúng tôi sử dụng khái niệm “hợp âm” để chỉ sự kết hợp từ ba nốt nhạc trở lên có quy tắc, trật tự; hợp âm này có thể được kết hợp cùng một lúc theo chiều dọc hoặc lần lượt theo chiều ngang. Còn đối với sự kết hợp nhiều loại quãng khác nhau không theo trật tự, chúng tôi sử dụng khái niệm “chồng âm”. Trong hai tác phẩm *Thánh Gióng* và *Khúc tưởng niệm*, nhạc sĩ Doãn Nho đã sử dụng các loại cấu trúc hợp âm rất phong phú và đa dạng, từ những hợp âm chồng quãng 3, quãng 2, quãng 4, quãng 5 cho tới những chồng âm chứa các biến âm phức tạp để tạo nên hiệu quả âm nhạc mới mẻ.

### 2.2.2.1. Hợp âm chồng quãng 3

Các dạng hợp âm này được rất phổ biến trong âm nhạc Cổ điển và được coi là nguyên tắc cơ bản của hòa âm. Đó là các hợp âm ba, hợp âm bảy, hợp âm chín.v.v.

#### a. Hợp âm ba

Trong âm nhạc Cổ điển, hợp âm được chồng theo trật tự quãng 3 có bốn dạng là hợp âm ba trưởng, thứ, tăng, giảm. Trong hai tác phẩm *Thánh Gióng* và *Khúc tưởng niệm*, nhạc sĩ Doãn Nho cũng dùng các dạng hợp âm trưởng, thứ chỉ khác là các hợp âm này nối tiếp không hoàn toàn tuân thủ theo những quy tắc của hòa âm công năng. Các hợp âm nghịch (tăng, giảm) được sử dụng tự do không có sự chuẩn bị và giải quyết các hợp âm đó. Trong hai dạng hợp âm nghịch thì hợp âm ba tăng được tác giả sử dụng nhiều và đa dạng.

Hợp âm ba tăng là hợp âm có cấu trúc gồm có hai quãng 3 trưởng xếp chồng lên nhau do đó tạo thành quãng 5 tăng ở hai bè ngoài cùng, vì thế hợp âm này có tính chất căng thẳng, chói tai.

Ví dụ 39:

*Thánh Gióng, nhịp 341-343*



Hợp âm ba tăng không những được dùng đan xen và nối tiếp với các hợp âm, chồng âm khác mà còn được tác giả sử dụng hợp âm ba tăng (des f a) ở dạng nguyên vị và thể đảo nối tiếp nhau tạo thành các hợp âm nghịch không có sự chuẩn bị và các hợp âm này cũng không được giải quyết. Tuy nhiên, điều đặc biệt hơn đó chính là các hợp âm nghịch này vang lên âm hưởng nét giai điệu của chủ đề 2 và được tác giả sử dụng trong phần tái hiện.



Ví dụ 40:

Thánh Gióng, nhịp 510-513



Như vậy có thể thấy các hợp âm nghịch này không còn bị chi phối mà hoàn toàn thoát khỏi những quy tắc của hệ thống hòa âm công năng Cổ điển T-S-D.

#### b. Hợp âm bảy

Bên cạnh các hợp âm ba, tác giả còn sử dụng các dạng hợp âm 7 nguyên vị và các thể đảo và các hợp âm này có chứa các quãng tăng, giảm. Tuy nhiên, các hợp âm bảy được nối tiếp với các hợp âm, chồng âm mà không được chuẩn bị và không có giải quyết.

Ví dụ 41:

Thánh Gióng, nhịp 391-393



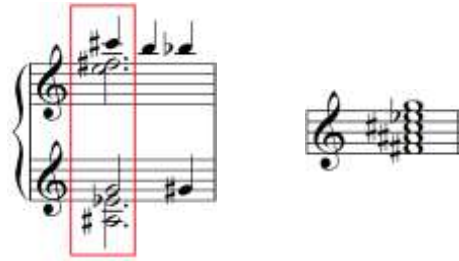
Những hợp âm bảy mà tác giả sử dụng không chỉ ở dạng hợp âm cột dọc mà còn là hợp âm rải. Những hợp âm này tham gia vào việc đảm nhiệm phần nền hòa âm do đàn Piano diễn tấu.

#### c. Hợp âm chín

Ngoài hợp âm ba và hợp âm bảy, nhạc sĩ Doãn Nho còn sử dụng hợp âm chín và thường được dùng ở dạng thể đảo.

Ví dụ 42:

Thánh Gióng, nhịp 58



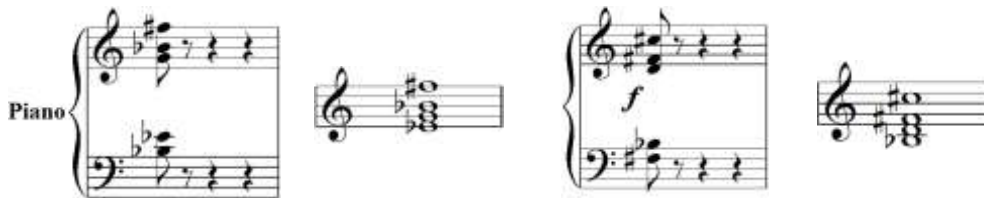
Bên cạnh các hợp âm chín được sử dụng với đầy đủ các âm trong hợp âm, tác giả còn sử dụng hợp âm chín thiếu âm 7.

Ví dụ 43:

Thánh Gióng, nhịp 333 và 346

Nhịp 333

Nhịp 346



#### 2.2.2.2. Hợp âm ba thêm quãng 2

Bên cạnh những hợp âm được chồng theo quãng như hợp âm ba, hợp âm bảy và hợp âm chín, nhạc sĩ Doãn Nho còn sử dụng hợp âm ba nhưng có thêm quãng 2 trong tác phẩm *Thánh Gióng*.

Ví dụ 44:

Thánh Gióng, nhịp 357-360



Mặc dù những hợp âm ba được thêm quãng hai không được nhạc sĩ Doãn Nho sử dụng rộng rãi việc sử dụng dạng hợp âm này cũng tạo nên ấn tượng mạnh mẽ trong cách vận dụng hợp âm của ông. Dạng hợp âm này còn gặp ở nhịp 372-373 tác phẩm *Thánh Gióng*.

### 2.2.2.3. Hợp âm chồng theo quãng 4

Ngoài việc sử dụng các hợp âm chồng theo nguyên tắc quãng 3, nhạc sĩ Doãn Nho còn sử dụng các hợp âm chồng quãng 4. Các hợp âm được xây dựng trên cơ sở là các quãng 4 xếp chồng lên nhau tạo thành các tổ hợp âm thanh. Trong hai tác phẩm mà chúng tôi nghiên cứu, hợp âm chồng quãng 4 chỉ gặp trong tác phẩm *Thánh Gióng*. Những hợp âm này có từ 3 nốt hoặc 4 nốt và được dùng dưới dạng nguyên vị và thể đảo.

#### a. Hợp âm gồm có 3 nốt

Dạng hợp âm này được tác giả sử dụng khá phổ biến trong tác phẩm *Thánh Gióng* của nhạc sĩ Doãn Nho như ở giai đoạn 2 của phần phát triển.

Ví dụ 45:

*Thánh Gióng, nhịp 311-312*

The image shows a piano accompaniment for three measures. The first measure has a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The notes are F#4, A4, and C5. The second measure has notes F#4, A4, and C5. The third measure has notes F#4, A4, and C5. To the right of the piano part is a simplified chord diagram showing three stacked notes: F#4, A4, and C5, with red numbers 1, 2, and 3 above them respectively.

Cũng với cách thức chồng âm quãng 4, những hợp âm gồm có 3 nốt còn được sử dụng ở phần trình bày (ví dụ 7).

#### b. Hợp âm gồm có 4 nốt

Trong hai tác phẩm mà chúng tôi phân tích, hợp âm chồng quãng 4 còn có cấu tạo gồm có 4 nốt được xếp chồng lên nhau.

Ví dụ 46:

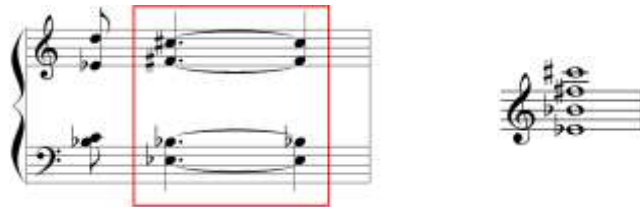
*Thánh Gióng 417-419*

The image shows a piano accompaniment for three measures. The first measure has a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The notes are F#4, A4, C5, and E5. The second measure has notes F#4, A4, C5, and E5. The third measure has notes F#4, A4, C5, and E5. To the right of the piano part is a simplified chord diagram showing four stacked notes: F#4, A4, C5, and E5.

Về cơ bản, chồng quãng 5 chính là sự đảo ngược của chồng quãng 4. Cũng giống như các chồng âm quãng 4, chồng âm quãng 5 trong tác phẩm của nhạc sĩ Doãn Nho cũng tạo nên được ấn tượng mạnh, đem lại cảm giác thú vị.

Ví dụ 47:

*Thánh Gióng, nhịp 397*



Ở ví dụ trên, hợp âm chồng quãng 5 được hình thành bởi sự kết hợp của hai quãng 5 đứng ở hai bè ngoài và một quãng 5 tăng ở bè giữa.

#### 2.2.2.4. Hợp âm chồng theo quãng 2

Cách chồng âm là một đặc điểm nổi bật của âm nhạc thế kỷ XX. Lối chồng âm này là sự phá cách để thoát khỏi những nguyên tắc của hòa âm những thế kỷ trước. Nhạc sĩ Doãn Nho vận dụng lối chồng âm này làm cho các tác phẩm của ông mang hơi thở của thời đại.

Cấu trúc của hợp âm chồng quãng 2 bao gồm có các quãng 2 trưởng và quãng 2 thứ. Dạng chồng âm này được tác giả sử dụng trong tác phẩm *Thánh Gióng* và được cấu tạo gồm có 4 nốt (b-c-d-es) do đàn Piano diễn tấu.

Ví dụ 48:

*Thánh Gióng, nhịp 395*



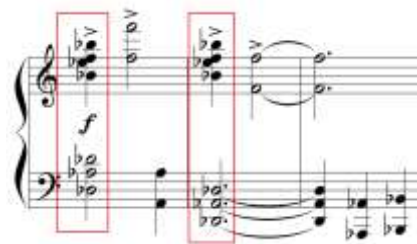
Không chỉ dùng trong cơ cấu tác phẩm, những hợp âm này có ý nghĩa nổi bật khi được dùng để mở đầu và kết thúc tác phẩm. Như ở ví dụ 1, tác giả sử dụng hợp âm chồng bốn nốt liên tiếp theo quãng 2 ở âm vực trầm đàn Piano ( $A_2-H_2-C_1-D_1$ ) mở đầu tác phẩm. Lối trình bày này như mô phỏng lại

âm thanh của tiếng công, mở ra cho chúng ta thấy khung cảnh của một làng quê trong không gian xưa. Tác phẩm cũng được kết thúc bằng chồng âm quãng 2 gồm tám nốt (ví dụ 53) như khép lại câu chuyện huyền thoại.

2.2.2.5. Chồng âm hình thành do sự kết hợp ngẫu nhiên các âm của thang 5 âm.

Âm hưởng ngũ cung trong âm nhạc truyền thống khi kết hợp theo chiều ngang thành những tuyến giai điệu rất quen thuộc và mềm mại đối với người nghe. Khi kết hợp theo chiều dọc, âm hưởng vang lên đem lại cảm giác dịu và thuận tai.

Ví dụ 49:



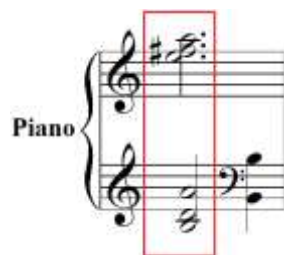
*Thánh Gióng, nhịp 130-131*



**Rê giáng Cung**

Ở ví dụ trên, hợp âm được xây dựng từ các âm của điệu thức Rê giáng Cung (des-es-f-as-b). Cũng trong tác phẩm *Thánh Gióng*, hợp âm có cấu tạo là điệu thức Si Nam (h-d-e-fis-a).

Ví dụ 50 :



*Thánh Gióng, nhịp 482*



**Si Nam**

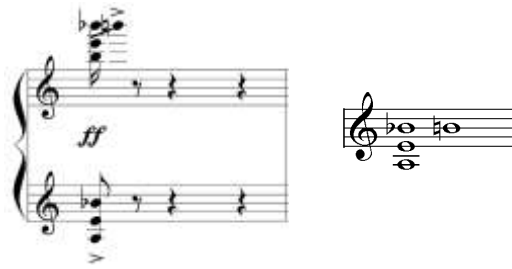
Mặc dù lối chồng âm trên thang âm ngũ cung không được sử dụng nhiều, chỉ xuất hiện ở một vài chỗ mang tính điểm xuyết trong tác phẩm nhưng cách làm này cũng tạo nên những màu sắc mới mẻ trong tác phẩm một cách ấn tượng mang đậm nét âm nhạc dân tộc

### 2.2.2.6. Chồng âm có quãng nửa cung chromatique

Chồng âm là sự kết hợp nhiều loại quãng khác nhau không theo trật tự một quy luật cụ thể nào. Dạng hay gặp nhất trong tác phẩm của nhạc sĩ Doãn Nho là chồng âm có chứa quãng nửa cung chromatique.

Ví dụ 51:

*Thánh gióng, nhịp 185*



Ở ví dụ 51, chồng âm có cấu tạo gồm có hai quãng 5 và có chứa quãng nửa cung chromatique (b-h). Tác giả sử dụng chồng âm này ở điểm kết thúc của phần trình bày và cũng là điểm khởi đầu của phần phát triển với ý nghĩa tạo sự kết nối các phần với nhau trong tác phẩm.

### 2.2.3. Vòng hòa âm kết và hợp âm kết

Kết (cadence) là vòng hòa âm có cơ cấu âm nhạc riêng và kết thúc sự trình bày một tư tưởng âm nhạc hay một bộ phận độc lập của nó. Trong hai tác phẩm của nhạc sĩ Doãn Nho mà chúng tôi phân tích, kết được sử dụng một cách phong phú như kết bằng hợp âm thuận (vòng hòa âm kết theo nguyên tắc cổ điển) và kết bằng hợp âm nghịch như hợp âm chồng quãng 2, quãng 4 và chồng âm nghịch.

#### 2.2.3.1. Kết bằng hợp âm thuận

Trong âm nhạc cổ điển, hợp âm bậc I là hợp âm quan trọng nhất trong điệu thức, thường được sử dụng để bắt đầu và kết thúc câu nhạc, đoạn nhạc. Hơn thế, nó còn là chỗ tựa chính của điệu thức, các hợp âm khác thường được giải quyết về hợp âm chủ làm cho âm nhạc từ không ổn định về ổn định.

Trong tác hai tác phẩm của nhạc sĩ Doãn Nho, chúng tôi nhận thấy tác giả sử dụng dạng kết này khá phổ biến ở tác phẩm *Khúc tưởng niệm*. Chẳng hạn như ở đoạn B, tác giả sử dụng vòng kết chính cách có dạng V-I/f-moll.

Ví dụ 52:

*Khúc tưởng niệm, nhịp 81-85*

V                      I/f-moll

Với vòng hòa âm kết chính cách, âm nhạc được phân ngắt một cách rõ ràng giữa các phần, đoạn nhạc của tác phẩm. Vòng hòa âm này cũng được tác giả cũng sử dụng trong đoạn A có dạng V-I/c-moll (phụ lục 9). Vòng kết chính cách này còn được sử dụng dưới dạng kết gói đầu từ đoạn nối tiếp để chuẩn bị cho sự xuất hiện của chủ đề (phụ lục 10).

### 2.2.3.2. Kết ở các dạng hợp âm - chồng âm nghịch

#### a. Kết bằng hợp âm chồng theo quãng 2

Hợp âm chồng âm quãng 2 không những được sử dụng trong cơ cấu mà còn được sử dụng ở các điểm kết đoạn hay kết thúc tác phẩm. Chẳng hạn như trong tác phẩm *Thánh Gióng*, chồng âm được cấu tạo gồm có tám nốt được chồng liên tiếp theo quãng 2 ở âm vực trầm của đàn Piano (A<sub>2</sub>-H<sub>2</sub>-C<sub>1</sub>-D<sub>1</sub>-E<sub>1</sub>-F<sub>1</sub>-G<sub>1</sub>-A<sub>1</sub>) đã tạo thành một thang âm hoàn chỉnh được dùng để kết thúc tác phẩm.

Ví dụ 53:

*Thánh Gióng, nhịp 537-544*

Có lẽ tác giả muốn dùng chông âm này để gợi nhớ đến tiếng cồng với ý nghĩa làm cầu nối tới không gian xa xưa của câu chuyện huyền thoại *Thánh Gióng* đã in sâu đậm trong tâm trí của mỗi người Việt Nam chúng ta. Việc sử dụng chông âm này ở cuối tác phẩm dường như khép lại câu chuyện lịch sử vừa được kể thông qua âm nhạc.

#### b. Kết bằng hợp âm chông theo quãng 4

Chông âm quãng 4 được nhạc sĩ Doãn Nho sử dụng khá phổ biến trong cơ cấu của tác phẩm (ví dụ 7, 45, 46). Ngoài ra, ông còn dùng dạng chông âm trong kết câu, kết đoạn.

Ví dụ 54:

*Thánh Gióng, nhịp 467-472*



Với lối cấu tạo gồm có các quãng 4, âm thanh vang lên có âm hưởng êm dịu của âm nhạc dân gian mà rất đỗi quen thuộc đối với mỗi người Việt Nam chúng ta.

#### c. Kết bằng chông âm nghịch

Tác giả sử dụng chông âm nghịch (g-des-fis) gồm có quãng 5 giảm, 3 tăng và 7 trưởng tạo nên sự bất ổn định, kịch tính để kết thúc tác phẩm *Khúc tưởng niệm*.

Ví dụ 55:

*Khúc tưởng niệm, nhịp 210-214*



### 2.2.4. Phương thức phát triển hòa âm

Với sự kế thừa truyền thống của các nhạc sĩ tiền bối, cùng với sự phát triển của xã hội đã thôi thúc sự tìm tòi sáng tạo của mỗi nhạc sĩ và ngôn ngữ hòa âm cũng không nằm ngoài lệ. Trong mục này, chúng tôi tìm hiểu về phương thức phát triển hòa âm thông qua một số phương thức như: nguyên tắc nối tiếp, đa hòa âm, thủ pháp điệp âm - điệp quãng - điệp hợp âm và bè trì tục.

#### 2.2.4.1. Một số nguyên tắc nối tiếp

Để tạo nên mạch chuyển động cho mỗi tác phẩm âm nhạc, sự kết hợp các hợp âm và chồng âm có một vai trò quan trọng. Các dạng kết hợp này được sử dụng trong cơ cấu cũng như điểm kết của tác phẩm.

Các hợp âm - chồng âm được nhạc sĩ Doãn Nho sử dụng trong cơ cấu của tác phẩm rất phong phú và đa dạng về cách cấu tạo. Các hợp âm - chồng âm được dùng đa dạng như xen kẽ, nối tiếp nhau. Trong hai tác phẩm mà chúng tôi đang nghiên cứu có sử dụng rất nhiều lối đan xen, nối tiếp hợp âm - chồng âm này.

##### a. Nối tiếp giữa hợp âm chồng quãng 3 và hợp âm chồng quãng 4

Dạng nối tiếp này gặp trong tác phẩm *Thánh Gióng*, đó là sự nối tiếp giữa hợp âm 3 tầng (es-g-h) với hợp âm chồng quãng 4 (f-h-es).

Ví dụ 56:

*Thánh Gióng*, nhịp 381-383

Bên cạnh cách sử dụng hợp âm chồng quãng 3 nối tiếp với hợp âm chồng quãng 4, chúng ta cũng gặp hợp âm chồng quãng 2 nối tiếp với hợp âm

chồng quãng 3 như trong chủ đề 1 - phần trình bày tác phẩm *Thánh Gióng* (xem ví dụ 29, nhịp 18-29). Nét giai điệu của chủ đề do bè tay phải của đàn Piano diễn tấu, bè còn lại đảm nhiệm phân hòa âm có sự nối tiếp giữa hợp âm chồng quãng 2 (d-e-f) và hợp âm bảy (f-a-c-e).

b. Song song quãng 4 - quãng 5 và song song hợp âm

Bên cạnh sự nối tiếp đan xen giữa hợp âm, nhạc sĩ Doãn Nho còn sử dụng thủ pháp song song quãng và song song hợp âm. Sự nối tiếp này đem lại cho âm nhạc một dòng chảy nhịp nhàng và uyển chuyển đồng thời cũng tạo nên nhiều sắc màu khác nhau trong tác phẩm của ông.

Ví dụ 57:

*Thánh Gióng, nhịp 96-109*

Song song quãng 4, quãng 5 cũng được tác giả sử dụng trong tác phẩm *Thánh Gióng* như nhịp 292-296 (ví dụ 12) và nhịp 518-524 (ví dụ 19).

Ngoài cách sử dụng song song quãng, nhạc sĩ Doãn Nho còn nối tiếp song song hợp âm.

Ví dụ 58:

*Thánh Gióng, nhịp 311-316*

Ở ví dụ trên, tác giả sử dụng các hợp âm chồng theo quãng 4 nối tiếp với nhau tạo nên tính chất âm nhạc dàn trải.

### 2.2.4.2. Đa hợp âm

Ngoài những cách cấu tạo hợp âm, chồng âm như đã nêu ở mục trên, nhạc sĩ Doãn Nho còn sử dụng những tầng hợp âm - chồng âm tạo nên một ngôn ngữ hòa âm mới cho riêng mình. Chẳng hạn như trong tác phẩm *Thánh Gióng* xuất hiện hai tầng hợp âm gồm có hợp âm chồng quãng 3 kết hợp với hợp âm chồng quãng 4 và chồng âm có chứa quãng nửa cung chromatique (f-fis).

Ví dụ 59:

*Thánh Gióng, nhịp 255-258*

The image shows a musical score for Violin (Vni.) and Piano. The Violin part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The score includes a trill in the Violin part and a complex harmonic texture in the Piano part. A diagram on the right shows the chord structure with a trill interval of 8th.

Hoặc ở nhịp 233-236 cũng trong tác phẩm *Thánh Gióng*, tác giả cũng sử dụng đa hợp âm đó là: bè Violino diễn tấu nét giai điệu trên giọng C-dur còn Piano là chồng âm có chứa quãng nửa cung chromatique (f - fis).

### 2.2.4.3. Thủ pháp điệp âm, điệp quãng, điệp hợp âm

#### a. Điệp âm

Nhạc sĩ Doãn Nho đã sử dụng điệp âm ở nhiều đoạn với những âm hình tiết tấu phong phú nhằm tạo ra sự mới mẻ cho âm nhạc. Cách dùng này của nhạc sĩ Doãn Nho có lẽ nhằm để nhấn mạnh những đường nét giai điệu, tạo màu sắc mới lạ. Trong tác phẩm *Thánh Gióng*, điệp âm được sử dụng ở các bè đi đồng âm hoặc được tăng quãng 8 với tiết tấu nhanh, linh hoạt khiến cho âm thanh trở nên đầy đặn, khỏe khoắn hơn.

Ví dụ 60:

Thánh Gióng, nhịp 281-282



b. Điệp quãng

Để kết thúc tác phẩm *Khúc tưởng niệm*, tác giả sử dụng dàn nhạc chơi Tutti, trong đó ở bộ đồng có sử dụng lối trình tấu điệp quãng 3.

Ví dụ 61:

Khúc tưởng niệm nhịp 208-209



Trong phần phát triển của tác phẩm *Thánh Gióng*, để miêu tả tiếng vó ngựa có âm hình tiết tấu chủ đạo  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  do nhạc cụ Mỏ chùa diễn tấu hơn 100 nhịp. Âm hình tiết tấu này được kết hợp với thủ pháp điệp quãng để tăng cường và làm rõ nét hơn hình ảnh chàng dũng sĩ *Thánh Gióng* trên lưng ngựa oai phong, mạnh mẽ. Tác giả sử dụng điệp quãng 4 do bè Violino diễn tấu.

Ví dụ 62:

Thánh Gióng, nhịp 390-392



Điệp quãng 5 cũng được tác giả sử dụng trong tác phẩm *Thánh Gióng*.

Ví dụ 63:

Thánh Gióng, nhịp 354-358



Cũng trong tác phẩm *Thánh Gióng*, điệp quãng 5 được tác giả sử dụng ở nhịp 112-120 do các đàn Violino diễn tấu.

Bên cạnh việc sử dụng riêng từng dạng điệp quãng, tác giả còn đan xen và nối tiếp hai loại điệp quãng. Như trong tác phẩm *Khúc tưởng niệm*, tác giả sử dụng điệp quãng 4 và điệp quãng 5 đan xen nối tiếp nhau.

Ví dụ 64:

*Khúc tưởng niệm, nhịp 186-187*



c. Điệp hợp âm, chồng âm

Ngoài các dạng điệp âm, điệp quãng kể trên, tác giả còn sử dụng lối điệp hợp âm, chồng âm. Điển hình như trong tác phẩm *Thánh Gióng*, bè tay phải của đàn Piano diễn tấu chồng âm quãng 4 được nhắc lại với các tiết tấu khác nhau. Chồng âm này có hướng chuyển động dần xuống âm vực trầm đã góp phần tạo nên âm hưởng dày dặn và mạnh mẽ.

Ví dụ 65:

*Thánh Gióng nhịp 135- 140*



Điệp hợp âm chồng quãng 4 còn được tác giả sử dụng ở nhịp 413-419 tác phẩm *Thánh Gióng*.

2.2.4.4. Bè trì tục

Bè trì tục là một âm, một quãng hay một hợp âm được kéo dài hoặc nhắc lại theo một âm hình tiết tấu ở trong khoảng một thời gian dài. Bè trì tục

trong các tác phẩm âm nhạc Cổ điển thường được các nhạc sĩ sử dụng làm âm nền có vị trí ở bè bass, một số ít tác giả sử dụng ở một trong các bè trên.

Trong các sáng tác của nhạc sĩ Doãn Nho cho thấy ông có sử dụng một vài kiểu trì tục để phát triển âm nhạc. Việc sử dụng bè trì tục trong các tác phẩm âm nhạc của ông cũng rất đa dạng và phong phú. Sau đây là một số dạng thường gặp trong hai tác phẩm mà chúng tôi nghiên cứu.

a. Trì tục ở một âm, một quãng

Âm trì tục ở một âm trong hai tác phẩm thường được sử dụng là âm nền cho một nét giai điệu và âm nền hay được dùng nhất đó là trên bậc chủ của điệu thức.

Ví dụ 66:

*Thánh Gióng nhịp 148-156*

Bè nền do Violino diễn tấu âm chủ của điệu thức Si giáng Nam trong khi đó nét giai điệu do kèn Flauto và Corno diễn tấu.

Dạng trì tục một âm cũng gặp trong tác phẩm *Khúc tưởng niệm*. Bè trì tục do trống Timpani diễn tấu trên âm chủ của giọng c-moll.

Ví dụ 67:

*Khúc tưởng niệm nhịp 190-194*

Ngoài ra, tác giả cũng sử dụng trì tục một âm do trống Tamburo diễn tấu làm nền cho nét giai điệu ở bộ dây và bộ gõ luân phiên diễn tấu (ví dụ 27).

Ngoài cách sử dụng trì tục ở một âm, tác giả còn sử dụng âm trì tục là một quãng. Như trong tác phẩm *Thánh Gióng*, tác giả sử dụng trì tục trên quãng 4 đúng.

b. Trì tục một âm hình tiết tấu

Ví dụ 68:

*Thánh Gióng, nhịp 316-320*




Bên cạnh việc sử dụng trì tục một âm hay một quãng, tác giả còn trì tục một âm hình tiết tấu.

Ví dụ 69:

*Thánh Gióng, nhịp 364-366*




Hay trong tác phẩm *Khúc tưởng niệm*, tác giả cũng sử dụng dạng này. Âm hình trì tục là  xuất hiện ngay từ đầu tác phẩm và được lặp lại nhiều lần, việc sử dụng âm hình này gợi cho chúng ta hình ảnh những làn gió thổi nhẹ khi người mẹ đến thăm mộ người con đã hy sinh cho tổ quốc.

Ví dụ 70:

*Khúc tưởng niệm, nhịp 1-3*



Còn trong tác phẩm *Thánh Gióng*, nhạc sĩ Doãn Nho sử dụng âm hình tiết tấu  do nhạc cụ mõ chùa diễn tấu. Âm hình tiết tấu này chiếm vị trí chủ đạo trong phần phát triển với hơn 100 nhịp (từ nhịp 323-425). Tác giả sử dụng âm hình tiết tấu này để miêu tả hình ảnh tiếng vỗ ngựa của người anh hùng *Thánh Gióng* đi chiến đấu với quân giặc.

Ví dụ 71:

*Thánh Gióng, nhịp 323-324*



### 2.3. Phức điệu

Phức điệu là một trong những thủ pháp sáng tác quan trọng của âm nhạc. Âm nhạc phức điệu tạo ra tính liền mạch, chuyển động liên tục bởi sự gắn kết chặt chẽ theo những quy tắc riêng.

Phức điệu được chia làm hai loại đó là:

- Phức điệu tương phản là sự kết hợp của hai hay nhiều giai điệu khác nhau, tương phản nhau và có sự phát triển tương đối độc lập.

- Phức điệu mô phỏng là một dạng của nhạc nhiều bè, trong đó một giai điệu được xuất hiện lần lượt ở các bè khác nhau.

Qua phân tích chúng tôi nhận thấy rằng trong tác phẩm này nhạc sĩ Doãn Nho chỉ sử dụng thủ pháp mô phỏng với các dạng như mô phỏng đơn giản 2 bè, 3 bè và mô phỏng dồn (Stretto).

#### 2.3.1. Mô phỏng 2 bè, 3 bè

Đây là thủ pháp mô phỏng mà trong đó bè đáp (Risposta) nhắc lại nét giai điệu của bè mở đầu (Proposta). Dạng mô phỏng 2 bè được tác giả sử dụng trong phần nối tiếp của tác phẩm *Khúc tưởng niệm*.

Ví dụ 72:

*Khúc tưởng niệm, nhịp 176-181*

Nét giai điệu có hướng chuyển động đi lên được khởi đầu từ bộ dây và được mô phỏng lại ở bè đáp do bộ gỗ diễn tấu.



Dạng mô phỏng đơn giản 3 bè cũng được tác giả sử dụng, chẳng hạn như ở phần phát triển của tác phẩm *Thánh Gióng*.

Ví dụ 73:

*Thánh Gióng, nhịp 226-238*

Ở ví dụ trên, nét giai điệu được khởi đầu ở bè Soprano, sau đó được bè Alto mô phỏng lại và sau cùng là bè Tenor.

### 2.3.2. Mô phỏng dồn (*stretto*)

Mô phỏng dồn là một hình thức mô phỏng đặc biệt, trong thủ pháp này, bè sau lặp lại giai điệu của bè trước trong khi giai điệu của bè đó chưa kết thúc [05:112]. Thủ pháp *Stretto* được tác giả sử dụng trong giai đoạn 1, phần phát triển của tác phẩm *Thánh Gióng*.

Ví dụ 74:

*Thánh Gióng, nhịp 218-226*

Nét giai điệu chủ đề được bắt đầu từ bè hợp xướng Soprano sau đó được mô phỏng lại do kèn Corno diễn tấu. Ở đây bè mô phỏng xuất phát chậm hơn 2 nhịp và thấp hơn một quãng 4 đúng.

Thủ pháp *stretto* (mô phỏng dồn) cũng được nhạc sĩ Doãn Nho sử dụng trong tác phẩm này (từ nhịp 244-257). Giai điệu bắt đầu từ bè Basso được chuyển lên bè Alto và sau đó là bè Soprano (phụ lục 11).

## 2.4. Phối khí

Phối khí là một trong những phương tiện diễn tả quan trọng của âm nhạc. Trải qua các thời kỳ lịch sử, nghệ thuật phối khí ngày càng được hoàn thiện với sự phong phú hơn về thủ pháp và đa dạng về màu sắc. Trong các tác phẩm thuộc thể loại giao hưởng, mỗi nhạc sĩ đều có những sự sáng tạo trong nghệ thuật phối khí góp phần thể hiện nội dung của tác phẩm.

Để một tác phẩm giao hưởng thành công thì không thể thiếu vai trò của phối khí. Bằng âm sắc, âm lượng của các nhạc cụ, những bức tranh bằng âm thanh mới hiện lên rõ nét. Bên cạnh đó vai trò của phối khí sẽ giúp cho tác phẩm luôn có sự đổi mới nhưng vẫn đảm bảo sự thống nhất về tư duy và hình tượng. Với những tác phẩm viết cho dàn nhạc thì người sáng tác đòi hỏi cần có một kiến thức phong phú về kỹ thuật khí nhạc. Đôi khi người soạn nhạc phải biết chơi rất tốt hoặc am hiểu chi tiết về tính năng, kỹ thuật của từng cây đàn diễn tấu.

Hai tác phẩm của nhạc sĩ Doãn Nho mà chúng tôi nghiên cứu là *Thánh Gióng* và *Khúc tưởng niệm* đều là những tác phẩm viết cho dàn nhạc. Vì thế, để khắc họa nên những hình tượng thì của phối khí cũng đóng một vai trò quan trọng. Trong đề mục này chúng tôi sẽ phân tích những nét tiêu biểu nhất về phương diện phối khí của hai tác phẩm.

### 2.4.1 Biên chế dàn nhạc.

Nhạc sĩ Doãn Nho sử dụng dàn nhạc gồm có 4 bộ: bộ gõ, bộ đồng, bộ gõ, bộ dây trong cả hai tác phẩm *Thánh Gióng* và *Khúc tưởng niệm*. Tuy nhiên, ở mỗi tác phẩm, tác giả có sự vận dụng biên chế dàn nhạc khác nhau. Bên cạnh đó, ông còn sử dụng một số nhạc cụ không nằm trong biên chế chính thức của dàn nhạc, điều đó thể hiện ý đồ riêng của tác giả trong việc sử dụng các nhạc cụ đó để thể hiện nội dung, ngữ cảnh của mỗi tác phẩm.

Sơ đồ 1: Thành phần nhạc khí trong tác phẩm *Khúc tưởng niệm*

<i>Dàn nhạc</i>				<i>Thanh nhạc</i>
Bộ dây	Bộ gỗ	Bộ đồng	Bộ gõ	
Violino 1	Piccolo	4 Corno	Timpani in C, G	Soprano
Violino 2	2 Flauto	2 Tromba in B	Tamburo Grancassa	
Viola	2 Oboe	3 Trombone	Piatti (Tam tam)	
Violoncello	2 Clarinette in B	Tuba		
Contrabasso	2 Fagotto			

Qua sơ đồ cho chúng ta thấy, nhạc sĩ Doãn Nho sử dụng biên chế dàn nhạc giao hưởng 2 quân mang tính chất concerto đệm cho giọng hát Soprano solo trong tác phẩm *Khúc tưởng niệm*.

Bộ dây là bộ cơ bản với số lượng đông đảo các nhạc công và đặc biệt hài hòa, đồng chất về âm sắc. Các nhạc cụ của bộ dây trong tác phẩm bao gồm: Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncello, Contrabasso. Trong đó bè Contrabasso có âm thanh thực tế thấp hơn nốt viết một quãng 8 đúng.

Bộ gỗ là bộ của màu sắc, ngoài 2 Flauto còn có thêm Piccolo hỗ trợ thêm cho bè cao. Thành phần đầy đủ nhạc cụ của bộ gỗ gồm có: 1 Piccolo, 2 Flauto, 2 Oboe, 2 Clarinette in B và 2 Fagotto.

Bộ đồng với ưu thế về âm lượng luôn tạo nên sức mạnh cho dàn nhạc đặc biệt là ở những đoạn cao trào cần toàn bộ dàn nhạc cùng trình tấu. Bộ đồng trong tác phẩm này gồm có: 4 Corno in F, 2 Tromba in B, 3 Trombone, và 1 Tuba.

Nhạc cụ gõ định âm khá quen thuộc trong các tác phẩm là trống Timpani. Nhạc cụ này giống đàn Contrabasso ở chỗ có cao độ thực tế so với nốt ghi trong bản nhạc bao giờ cũng thấp hơn một quãng 8 đúng. Tác giả sử dụng 2 trống Timpani in C và G trong tác phẩm này.

Điểm nổi bật hơn cả là tác giả sử dụng giọng hát Soprano với vai trò solo nhưng với kỹ thuật vocalise không lời.

Sơ đồ 2: Thành phần nhạc khí trong tác phẩm *Thánh Gióng*

Bộ dây	Bộ gỗ	Bộ đồng	Bộ gõ		Hợp xướng	
Violino 1	Flauto	Corno in F	Timpani	Trống đình	Soprano	Piano
Violino 2		Tromba in C	Tamburino	Phách	Alto	
Violino 3			Piatti	Mõ chùa	Tenor	
Violino 4			Triangolo	Thanh la	Basso	
			Tam tam			

Khác với tác phẩm *Khúc tưởng niệm*, có biên chế là dàn nhạc 2 quản. Trong tác phẩm *Thánh Gióng*, nhạc sĩ Doãn Nho lại sử dụng dàn nhạc mang đặc điểm của hòa tấu thính phòng đó là mỗi loại nhạc cụ chỉ sử dụng duy nhất một chiếc và không đầy đủ thành phần của các bộ.

Bộ dây gồm có 4 nhạc khí Violino, bộ gỗ có 1 Flauto và bộ đồng gồm có 1 Corno in F và Tromba in C.

Bộ gõ hướng tới chức năng tăng cường tiết tấu cũng như làm phong phú thêm màu sắc, âm lượng cho dàn nhạc. Đến thế kỉ XIX, nhóm nhạc cụ này đã khẳng định được vai trò và phát triển đa dạng hơn nhưng biên chế của bộ gõ vẫn tùy theo tính chất của từng tác phẩm nên không có sự cố định. Ở trong tác phẩm *Thánh Gióng*, ngoài các nhạc khí như Timpani, Tamburino, Piatti, Triangolo và Tam tam, tác giả còn sử dụng một số nhạc cụ có âm sắc mang âm hưởng phương Đông như Trống đình, Phách, Mõ chùa và Thanh la.

Bên cạnh việc sử dụng Piano là nhạc khí có sức biểu hiện âm nhạc lớn với kỹ xảo phong phú, nhạc sĩ Doãn Nho còn yêu thích âm sắc của một “nhạc cụ” đặc biệt có tính truyền cảm sâu sắc đó là giọng người. Cũng giống như tác phẩm *Khúc tưởng niệm*, ông sử dụng kỹ thuật vocalise không lời đã gây ấn tượng mạnh trong các trạng thái khác nhau. “Nhạc cụ sống” này được sử dụng như một thành viên bình đẳng với mọi nhạc cụ khác trong dàn nhạc bao gồm có bốn giọng hát là Soprano, Alto, Tenor và Basso.

Như vậy có thể thấy, nhạc sĩ Doãn Nho lựa chọn thành phần các nhạc khí trong dàn nhạc như vậy rất phù hợp với việc thể hiện nội dung, hình tượng trong các tác phẩm.

### 2.4.2. Trình bày giai điệu và hòa âm

#### 2.4.2.1. Trình bày giai điệu

Trong toàn bộ phương pháp diễn tả âm nhạc, giai điệu giữ vai trò trung tâm và là nhân tố đặc biệt quan trọng. Vì thế, đường nét giai điệu cần được làm nổi bật. Trong nghệ thuật phối khí, điều đó càng quan trọng hơn. Muốn làm rõ nét giai điệu, nhà soạn nhạc cần nắm bắt được tính năng của các nhạc khí để giao cho các nhạc khí đó diễn tấu. Các hình thức trình bày giai điệu có thể là do một nhạc cụ diễn tấu hoặc sự kết hợp các nhạc cụ lại với nhau, cả hai cách sử dụng này đều được nhạc sĩ Doãn Nho sử dụng trong tác phẩm *Thánh Gióng* và *Khúc tưởng niệm* mà chúng tôi phân tích.

Trong tác phẩm *Thánh Gióng*, lối trình bày giai điệu do một nhạc khí diễn tấu gần như được sử dụng hết phần trình bày. Điển hình như ở chủ đề 1, tác giả sử dụng kèn Flauto để trình bày nét giai điệu, chủ yếu là những bước đi liên bậc chromatique.

Ví dụ 75:

*Thánh Gióng, nhịp 35-43*



Giai điệu do kèn Flauto để độc diễn cũng gặp trong chủ đề 2 của tác phẩm này (ví dụ 6). Âm hưởng của điệu thức Rê giáng Bắc vang lên ở kèn Flauto như khắc họa lên cảnh thanh bình với những sắc màu lễ hội của một làng quê xưa.

Ngoài các nhạc khí thuộc bộ gỗ, nhạc sĩ Doãn Nho còn sử dụng các nhạc khí thuộc bộ đồng để diễn tấu nét giai điệu như kèn Corno (ví dụ 5), kèn

Tromba (ví dụ 13). Âm thanh trong trẻo của các nhạc khí thuộc bộ dây cũng tham gia diễn tấu nét giai điệu như ở trong đoạn A1 của tác phẩm *Khúc tưởng niệm*. Khi chủ đề được họa lại, bè Violino 1 diễn tấu nét giai điệu được hỗ trợ hòa âm bởi Violino 2 trên nền tremolo của Timpani (ví dụ 28).

Khi giai điệu độc diễn thì có âm sắc rõ nét, đặc trưng của từng loại nhạc khí. Nhưng để tạo nên những âm sắc mới, các nhạc sĩ sử dụng cách kết hợp các nhạc khí lại với nhau. Các nhạc khí được kết hợp với nhau có thể là cùng thuộc một nhóm hoặc khác nhóm.

Trong mở đầu của tác phẩm *Khúc tưởng niệm*, giai điệu do hai nhạc khí cùng của bộ dây là Violoncello và Contrabasso diễn tấu đồng âm, nhưng âm thanh thực tế là tăng đôi quãng 8 vì Contrabasso có âm thanh thực tế thấp hơn nốt viết một quãng 8 (ví dụ 21).

Giai điệu là sự kết hợp giữa nhạc khí bộ gỗ và bộ đồng. Nét giai điệu được tăng đôi quãng 8 do sự kết hợp giữa kèn Flauto và Corno.

Ví dụ 76:

*Thánh Gióng, nhịp 305-311*

The image shows a musical score for two instruments: Flute (Fl.) and Horn in F (Cor. in F). The score is written in 3/4 time and consists of six measures. The Flute part starts with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The Horn part starts with a whole note G3, followed by a half note A3, and then a quarter note B3. The two parts are in unison, with the Flute part an octave higher than the Horn part. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

Như đã nêu ở mục biên chế dàn nhạc, cả hai tác phẩm mà chúng tôi phân tích thì đều có sử dụng giọng hát không lời. Vì thế, nét giai điệu do giọng hát diễn tấu chiếm vị trí lớn trong cả hai tác phẩm, đặc biệt là trong *Khúc tưởng niệm* vì tác phẩm này viết cho giọng Soprano solo với dàn nhạc. Tuy nhiên, trong cả hai tác phẩm, tác giả ít sử dụng lối trình bày giai điệu do một giọng hát độc diễn mà có sự kết hợp đồng âm hoặc tăng đôi quãng 8 với các nhạc khí khác.

Trong tác phẩm *Khúc tưởng niệm*, giai điệu gần như có sự tham gia của giọng hát trong toàn bộ tác phẩm điển hình như chủ đề A và các lần họa lại (A1 và A2) đều xuất hiện giọng hát.

Giai điệu là sự kết hợp giữa Soprano và Violino 2 diễn tấu nét giai điệu đồng âm (ví dụ 22) hay giai điệu được tăng đôi quãng 8.

Ví dụ 77:

*Khúc tưởng niệm, nhịp 15-18*

Ở ví dụ 77, giai điệu do Soprano và Violino 2 diễn tấu đồng âm kết hợp Violino 1 chơi cách quãng 8 tạo nên âm hưởng đầy đặn, khỏe khoắn.

Trong tác phẩm *Khúc tưởng niệm*, bộ gõ cũng được kết hợp với giọng hát. Nét giai điệu được diễn tấu đồng âm ở kèn Clarinette và giọng hát Soprano (ví dụ 23) hoặc có sự kết hợp giữa kèn Oboe với Soprano (ví dụ 33).

Các nhạc khí của bộ đồng cũng được tác giả sử dụng kết hợp với giọng hát như trong phần phát triển của tác phẩm *Thánh Gióng*. Giai điệu là sự kết hợp giữa kèn Corno và bè Tenor được diễn tấu đồng âm (ví dụ 15) hay nét giai điệu của kèn Tromba và bè Soprano chơi đồng âm được kết hợp với kèn Corno và bè Tenor thấp hơn một quãng 8 (tham khảo tổng phổ, nhịp 400-412)

#### 2.4.2.2. Trình bày bè đệm

Trong âm nhạc phức điệu, mỗi bè là một giai điệu độc lập. Còn trong âm nhạc chủ điệu, những bè phụ họa cho giai điệu chính là bè đệm.

Piano là nhạc khí có khả năng vừa diễn tấu giai điệu lại vừa có thể đảm nhiệm bè đệm như ở ví dụ 29, bè tay phải của Piano trình bày nét giai điệu của chủ đề còn bè tay trái là phần hòa âm với những hợp âm, chồng âm.

Bộ dây là bộ có nhiều ưu thế hơn so với bộ gỗ do sự đồng chất của các nhạc khí. Chính vì vậy, bộ dây không chỉ diễn tấu giai điệu mà còn có khả năng tạo nên bè đệm cho giai điệu chính. Trong hai tác phẩm mà chúng tôi phân tích thì tác giả ít sử dụng một nhạc khí của bộ dây trình bày bè đệm mà có sự kết hợp của nhiều nhạc khí trong bộ dây (ví dụ 12) hoặc được kết hợp với các bộ khác như: 4 đàn Violino kết hợp với Piano và một số nhạc khí bộ gỗ là Trống đình, Mõ chùa, Piatti, Triangolo và Tam tam (phụ lục 12).

Còn trong tác phẩm *Khúc tưởng niệm*, bè đệm là sự kết hợp nhạc khí của bộ dây gồm có Viola và Violoncello, bộ gỗ là Piccolo, Flauto và Clarinette, bộ đồng có kèn Corno.

Ví dụ 78:

*Khúc tưởng niệm, nhịp 21-26*

The image shows a musical score for three staves. The top staff is labeled 'Bộ gỗ' (Wood), the middle 'Bộ đồng' (Copper), and the bottom 'Bộ dây' (String). The music is in 3/4 time and features a complex arrangement of instruments. The wood section includes Piccolo, Flauto, and Clarinette. The copper section includes kèn Corno. The string section includes Viola and Violoncello. The score shows a variety of rhythmic patterns and dynamics, with some sections marked 'f' (forte).

Ngoài ra, bè đệm gồm có nhiều bộ cũng gặp ở điểm kết thúc của tác phẩm *Khúc tưởng niệm*. Ngoài trừ giọng hát Soprano, Piccolo và Flauto, các nhạc khí của toàn bộ dàn nhạc được tham gia để diễn tấu phần hòa âm (tham khảo tổng phổ, nhịp 208-210). Cũng giống như trình bày giai điệu, bè đệm do một nhóm diễn tấu tạo nên được âm sắc đồng chất. Sự kết hợp các nhóm khác nhau ở bè đệm cũng tạo nên được sự phong phú, âm sắc đa sắc.

### **2.4.3. Sự phối hợp về âm sắc của các nhạc khí.**

Trong hai tác phẩm của nhạc sĩ Doãn Nho mà chúng tôi khảo sát thì tác giả có sự phối hợp giữa giai điệu và đệm rất đa dạng và phong phú. Đặc biệt hơn cả đó chính là sử dụng giọng người trong hai tác phẩm. Cách sử dụng giọng người ở hai tác phẩm có sự khác nhau: ở tác phẩm *Khúc tưởng niệm*,



giọng hát Soprano diễn đạt giai điệu chính mang tính chất đau thương, bi hùng, còn trong tác phẩm *Thánh Gióng* giọng người tạo màu sắc cho âm thanh và được dùng cả 4 giọng hợp xướng. Trong mục này, chúng tôi quan tâm đến hai vấn đề là sự phối hợp của giọng hát với dàn nhạc và sự phối hợp của các nhạc khí khác trong dàn nhạc.

#### 2.4.3.1. Sự phối hợp về âm sắc của giọng hát với dàn nhạc.

*Khúc tưởng niệm* là tác phẩm viết cho giọng Soprano solo và dàn nhạc. Vì thế, giai điệu do Soprano diễn tấu chiếm vị trí lớn, làm màu sắc chính từ đầu đến cuối tác phẩm. Tuy nhiên, tác giả không sử dụng giọng hát độc diễn mà thường kết hợp với các nhạc khí khác. Chẳng hạn như, giọng Soprano kết hợp đồng âm với Violino 2 còn bè đệm là Flauto, Clarinette và các nhạc khí còn lại của bộ dây (nhịp 9-21). Giọng Soprano cũng được kết hợp với Clarinette diễn tấu giai điệu đồng âm, bè đệm là bộ dây, Flauto và bộ đồng (nhịp 34-45). Ở cuối tác phẩm, tác giả sử dụng toàn bộ dàn nhạc tạo nên âm hưởng mạnh mẽ của kết. Giai điệu do giọng Soprano kết hợp với Piccolo và Flauto diễn tấu, các nhạc khí còn lại đảm nhiệm bè hòa âm.

Còn trong tác phẩm *Thánh Gióng*, nhạc sĩ Doãn Nho sử dụng dàn nhạc mang đặc điểm của hòa tấu thính phòng, trong đó giọng hát không lời có vai trò bình đẳng như các nhạc khí khác. Cũng giống như tác phẩm *Khúc tưởng niệm*, ông cũng sử dụng giọng hát kết hợp với các nhạc khí khác, chẳng hạn như bè Tenor kết hợp với kèn Corno (ví dụ 15), hoặc nét giai điệu do 4 bè của giọng hát là Soprano, Alto, Tenor và Basso kết hợp với kèn Corno và Tromba (nhịp 400-410).

#### 2.4.3.2. Sự phối hợp về âm sắc của các nhạc khí trong dàn nhạc.

Tác giả sử dụng một nhạc cụ vừa đảm nhiệm bè giai điệu vừa đảm nhiệm phần hòa âm. Điển hình như ở phần trình bày của tác phẩm *Thánh*

*Gióng*. Khi chất liệu chủ đề 1 được nhắc lại, giai điệu được giao cho bè tay phải của Piano đảm nhiệm và bè còn lại là phần hòa âm (ví dụ 7, 29).

Ngoài cách sử dụng một nhạc cụ để diễn tấu, tác giả cũng sử dụng 2 nhạc khí để phối hợp giai điệu và bè đệm như ở ví dụ 5, giai điệu do kèn Corno diễn tấu còn bè đệm là Piano. Còn ở ví dụ 6, giai điệu được giao cho Flauto, còn bè đệm gồm có một nhóm 4 đàn Violino kết hợp với nhạc cụ Mõ chùa đảm nhiệm phần đệm. Kèn Tromba trình bày nét giai điệu mang âm hưởng ngũ cung, còn bè đệm là Violino, Piano và một số nhạc khí của bộ gõ là Trống đình, Piatti, Mõ chùa, Triangolo và Tam tam (nhịp 324-336 - *Thánh Gióng*).

Với lời trình bày giai điệu do một nhạc khí diễn tấu, âm sắc của nhạc cụ đó nổi trội hơn cả. Nhưng khi các nhạc khí cùng diễn tấu giai điệu tạo nên một khối âm thanh đầy đặn.

Bên cạnh đó, tác giả cũng sử dụng một số nhạc khí để kết hợp với nhau tạo nên sự pha trộn về âm sắc như kèn Corno kết hợp với Piano diễn tấu giai điệu, Violino là bè đệm (ví dụ 12) hoặc giai điệu là sự kết hợp của kèn Corno với kèn Tromba và Piano (nhịp 387-399 - *Thánh Gióng*).

Trong tác phẩm *Thánh Gióng*, bộ gõ còn “làm nên chuyện” với cách sử dụng các nhạc khí phong phú và đa dạng. Ngoài các nhạc khí thường dùng trong dàn nhạc như Timpani, Piatti, Tamburino... nhạc sĩ Doãn Nho còn sử dụng một số nhạc khí mang màu sắc của âm nhạc phương Đông như Mõ chùa, Trống đình, Phách và Thanh la. Các nhạc khí bộ gõ được sử dụng làm nền cho nét giai điệu như Timpani với kỹ thuật diễn tấu tremolo, một số nhạc khí khác điểm xuyết trong tác phẩm.

Trống Đình kết hợp với Tam tam vang lên âm hưởng mạnh mẽ như gọi lại không gian xa xưa (ví dụ 1). Nổi bật hơn cả là sự kết hợp của nhạc cụ Mõ chùa trì tục âm hình tiết tấu gọi lên cho chúng ta hình ảnh của tiếng vó ngựa.

Kết thúc tác phẩm có sự kết hợp của Trống đình, Piatti (cực đại) và Tam tam, đây là những nhạc khí có âm hưởng mạnh mẽ.

### 2.4.4. Một số kỹ thuật phối khí

#### 2.4.4.1. Kỹ thuật diễn tấu của các nhạc khí

Việc nắm chắc những tính năng, kỹ thuật diễn tấu của từng nhạc cụ, khai thác những âm sắc của mỗi loại làm cho tác phẩm có sự hài hòa là điều không thể thiếu đối với một nhạc sĩ khi phối khí cho dàn nhạc giao hưởng.

- Ở bộ dây, chúng ta không chỉ thấy sự am hiểu của nhạc sĩ Doãn Nho trong kỹ thuật cũng như xử lý sắc thái mà còn tinh tế trong cả cách viết archeto. Bộ dây gồm có 4 nhạc khí là Violino, Viola, Violoncello và Contrabasso. Âm thanh của các nhạc khí bộ dây vang lên được là do kéo bằng archeto hoặc gảy lên dây đàn bằng tay phải, tay trái bấm lên dây đàn để điều chỉnh cao độ.

Violino là nhạc khí có kích thước nhỏ nhất, thanh âm cao nhất và là nhạc khí có kỹ thuật phong phú nhất trong bộ dây. Mỗi dây của đàn Violino có tính chất khác nhau. Cùng với một độ cao nhưng ở mỗi dây âm thanh phát ra lại mang nét đặc trưng riêng do độ căng của dây khác nhau. Kỹ thuật dùng riêng dây được sử dụng khi một dây để chơi toàn bộ một nét nhạc. Trong phần tái hiện của tác phẩm *Thánh Gióng*, nhạc sĩ Doãn Nho kỹ thuật này để biểu hiện một nét giai điệu, tuy nhiên nét giai điệu này được tác giả sử dụng tự do không cần cao độ chính xác.

Ví dụ 79:

*Thánh Gióng, nhịp 508-511*

(Cao độ không cần chính xác)  
Glissando (Sul A,E. Non div.)

*f* (Con Sord.)

Glissando (Sul G,D. Non div.)

*f* (Con Sord.)

Bồi âm (còn gọi họa âm) là những âm có tần số cao hơn tần số cơ bản của một âm. Sóng âm chính và các bồi âm đều gọi chung là các sóng thành phần. Những sóng thành phần có tần số dao động là bội số nguyên của tần số sóng âm chính (bao gồm cả sóng âm chính). Âm bồi được chia thành hai loại là âm bồi tự nhiên và âm bồi nhân tạo. Trong tác phẩm *Thánh Gióng*, nhạc sĩ Doãn Nho sử dụng cả hai dạng âm bồi này. Âm thanh phát ra khi sử dụng âm bồi có tính chất xa xăm, tạo nên cảm giác đẹp, trong sáng, thuần khiết. Âm bồi tự nhiên được tác giả sử dụng ở nhịp 30-49 do đàn Violino diễn tấu hoặc như ở nhịp 426-434, kèn Flauto đảm nhiệm âm bồi tự nhiên, còn âm bồi nhân tạo nằm ở vị trí bè Violino.

Pizzicato (viết tắt là pizz.) là kỹ thuật dùng ngón tay bật trên dây đàn, không sử dụng đến dây kéo. Âm thanh của những nốt được pizzicato phát ra ngắn và hơi khô, không vang mạnh bằng nốt kéo archeto đem lại một hiệu quả nhẹ nhàng, đôi khi có màu sắc của nhạc khí gỗ. Kỹ thuật này được tác giả sử dụng trong tác phẩm *Khúc tưởng niệm* (nhịp 58-65) do đàn Violino, Viola và Violoncello diễn tấu (tham khảo thêm ví dụ 24) hay trong tác phẩm *Thánh Gióng* 4 đàn Violino điệp quãng và sử dụng kỹ thuật này (nhịp 109-122).

Bên cạnh đó, một số kỹ thuật khác của bộ dây như: trille (láy rền), tremolo, divissi, con sordino, unisso.v.v. cũng được tác giả sử dụng trong hai tác phẩm. Nhìn chung, sự phong phú về kỹ thuật diễn tấu cũng như tính chất diễn cảm của bộ dây đã được nhạc sĩ ứng dụng khéo léo, hài hòa, trọn vẹn trong tác phẩm.

- Bộ gõ gồm có 4 nhóm nhạc khí chính là Flauto, Oboe, Clarinette và Fagotto. Ở bộ dây, do sự tác động lên dây đàn mà tạo ra âm thanh còn bộ gõ sử dụng tác động của cột hơi hay sử dụng dăm. Do đó, các nhạc khí bộ gõ khó có thể diễn tấu ở một thời gian dài mà cần chỗ lấy hơi. Điều này được nhạc sĩ Doãn Nho rất chú ý trong tác phẩm.

Một số kỹ thuật được tác giả sử dụng trong tác phẩm như legato, staccato, con sordino, unison, son harmonic.v.v. Bên cạnh đó, kỹ thuật trill (láy rên) ở bộ gõ được tác giả vận dụng trong tác phẩm tác phẩm *Khúc tưởng niệm* đã tạo được ấn tượng mạnh mẽ (ví dụ 27).

- Bộ đồng không có nhiều kỹ thuật diễn tấu phong phú như bộ dây và bộ gõ mà chỉ có một số kỹ thuật cơ bản như legato, staccato, đi đồng âm. Để bù lại cho thiếu hụt này, nhạc sĩ sử dụng khá nhiều cây kèn để thay đổi trong tác phẩm. Điều này đã tạo nên sự phong phú về âm sắc cũng như mở rộng âm vực của bộ đồng.

- Kỹ thuật diễn tấu của bộ gõ không nhiều như các bộ khác. Bộ gõ với kỹ thuật tremolo đã được nhạc sĩ sử dụng nhiều trong tác phẩm. Kỹ thuật này ngoài vai trò tạo tiết tấu, âm lượng còn có tác dụng gợi màu sắc, xây dựng những bối cảnh đặc biệt và tạo một không khí độc đáo. Riêng với Timpani, tác giả đã khai thác khả năng diễn tấu bằng thủ pháp thay đổi sang các cao độ khác nhau nhiều lần trong tác phẩm. Cụ thể là trong tác phẩm *Thánh Gióng*, Timpani in A-H-D-F (nhịp 1-94), muta in A-B-F (nhịp 95-180), muta in A-B-E (nhịp 181-185), muta in G-H-E-F (nhịp 274-288), muta in G-C-Fis (nhịp 413-422), muta in A-H-D (nhịp 482-544). Cách làm này đã góp phần không nhỏ cho việc hỗ trợ không chỉ tiết tấu mà còn cả cao độ bề trâm của dàn nhạc. Bên cạnh đó, tác giả sử dụng một số nhạc cụ mang âm sắc của phương Đông cũng tạo nên những màu sắc mới lạ, đặc biệt là nhạc cụ Mỏ chùa được sử dụng hơn 100 nhịp với kỹ thuật điệp tiết tấu đã mang lại hiệu quả âm thanh bất ngờ.

#### 2.4.4.2. Xử lý âm khu, âm vực

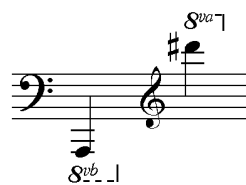
Về cơ bản, các bộ nhạc cụ được chia thành các âm khu từ cao xuống thấp khi kết hợp để trình bày hòa âm. Khi trình bày tổng phổ người ta đề ra nguyên tắc các nhạc cụ thuộc bộ kèn hơi nằm trên cùng. Và trong bản thân bộ kèn hơi cũng được chia ra theo chất liệu: bộ gõ (Legni) trước, bộ đồng

(Ottoni) sau. Tiếp theo, các nhạc cụ này sẽ được sắp đặt theo thứ tự từ âm khu cao xuống âm khu thấp. Phía dưới bộ kèn hơi là bộ gõ (Percussione) và Piano. Còn bộ dây (Archi) được xếp dưới cùng trong tổng phổ với nhiệm vụ làm nền cho toàn bộ dàn nhạc.

Khi kết hợp các bộ thường có sự liên kết theo từng âm khu. Sự kết hợp giữa Fagotto của bộ gõ với Trombone 3 và Tuba của bộ đồng, Timpani của bộ gõ, Violoncello và Contrabasso của bộ dây tạo thành tuyến bè trầm. Đối với âm khu cao cũng vậy, bè cao của bộ dây là Violino 1, 2 sẽ kết hợp với Flauto 1, 2 của bộ gõ. Bổ sung cho phần bè giữa là các nhạc cụ còn lại thuộc âm khu trung như Oboe và Clarinette của bộ gõ; Corno, Tromba, Trombone 1, 2 của bộ đồng và Viola của bộ dây.

Ngoài ra, một số vấn đề khác trong kỹ thuật phối khí cũng cần phải kể đến. Đó là việc xử lý âm vực dàn nhạc trong tác phẩm. Toàn bộ âm vực của tác phẩm *Thánh Gióng* nằm trong khoảng hơn sáu quãng 8 ( $A_2$ - $fis_4$ ) còn tác phẩm *Khúc tưởng niệm* có âm vực từ  $F_1$ - $c_4$ .

*Thánh Gióng*



*Khúc tưởng niệm*



Như vậy có thể thấy, tầm cỡ âm vực dàn nhạc trong hai tác phẩm trải khá rộng. Tuy nhiên, tùy theo từng giai đoạn phát triển âm nhạc trong tác phẩm mà có sự mở rộng hay co hẹp các âm vực khác nhau. Chẳng hạn như trong tác phẩm *Khúc tưởng niệm*, đoạn A chủ đề có âm vực thu gọn trong khoảng bốn quãng 8 từ  $G$ - $g_2$ , âm vực được mở rộng ra ở đoạn nhạc tiếp theo sau đó từ  $C_1$ - $d_4$  (nhịp 93 -97). Hoặc như ở tác phẩm *Thánh Gióng*, đoạn a - chủ đề 1 có âm vực  $a$ - $h_2$ , sau đó được mở rộng  $D$ - $a_3$  (nhịp 61-70).

#### 2.4.4.3. Cân bằng âm lượng

Tiếp theo phải kể đến là vấn đề âm lượng trong dàn nhạc. Một nhà phối khí tài năng phải là một người có khả năng cân bằng âm lượng giữa các nhạc cụ trong dàn nhạc một cách hài hòa, hợp lý. Muốn vậy, người sáng tác cần hiểu rõ âm lượng cụ thể của từng nhạc cụ để có sự so sánh, đối chiếu qua đó tạo nên sự hòa hợp cần thiết trong tác phẩm âm nhạc. Bộ đồng là bộ có âm vang mạnh mẽ nhất, nhưng chính trong bản thân bộ đồng cũng không có sự đồng nhất về mặt âm lượng. Sự khác biệt nằm ở kèn Corno, khi thổi ở sắc thái mạnh, kèn Corno yếu bằng một nửa kèn Tromba, Trombone cũng như Tuba. Nhưng khi so sánh giữa các bộ thì trong cùng sắc thái mạnh kèn Corno lại có âm lượng to gấp đôi kèn gỗ như Flauto, Oboe, Fagotto. Tất nhiên điều này chỉ xảy ra ở sắc thái mạnh, còn ở sắc thái nhẹ thì âm lượng của các nhạc cụ có thể coi như bằng nhau. Ở bộ dây cũng vậy, khi diễn tấu trong sắc thái mạnh sẽ có âm lượng to gấp đôi bộ gỗ nhưng trong sắc thái nhẹ thì âm lượng tương đối giống nhau.

Vấn đề âm lượng không chỉ liên quan đến sắc thái mà còn bị ảnh hưởng bởi kỹ thuật diễn tấu nữa. Chẳng hạn như ở bộ dây, âm thanh khi sử dụng kỹ thuật pizzicato (dùng ngón tay gảy dây) sẽ không vang mạnh bằng khi sử dụng arco (dùng archet để kéo trên dây). Chính vì vậy mà khi sử dụng kỹ thuật này, tác giả thường lược bớt số lượng nhạc cụ và dùng ở sắc thái khẽ nhỏ (p). Điều này nhằm tránh sự lấn át về âm thanh làm mất hiệu quả nổi bật của kỹ thuật này (nhịp 58-65, *Khúc tưởng niệm*).

## Tiểu kết chương 2

Sau khi phân tích các đặc điểm âm nhạc trong hai tác phẩm *Thánh Gióng* và *Khúc tưởng niệm* của nhạc sĩ Doãn Nho chúng tôi có một vài nhận xét như sau:

Chủ đề trong hai tác phẩm được xây dựng từ thang âm ngũ cung và từ hình tượng người anh hùng trong truyền thuyết dân gian. Chủ đề sau khi trình bày đã được phát triển và biến đổi bằng cách như: chủ đề được nhắc lại có thay đổi thể hiện ở sự biến đổi về quãng, âm điệu, nhịp điệu, tiết tấu và cường độ, ngoài ra chủ đề còn áp dụng thủ pháp biến tấu làm cho đường nét giai điệu trở nên linh hoạt. Bên cạnh đó, thủ pháp phát triển âm điệu cũng được nhạc sĩ vận dụng trong tác phẩm làm cho tính chất âm nhạc mang màu sắc mới.

Hệ thống điệu thức được tác sử dụng có sự đan xen giữa các điệu thức với nhau hoặc được dùng ở thời gian rất ngắn, thậm chí có những đoạn gần như vô điệu tính. Ông cũng chú trọng khai thác các điệu thức năm âm của người Việt làm cho tác phẩm mang đậm nét dân tộc.

Các dạng hợp âm-chồng âm được tác giả sử dụng rất phong phú và đa dạng. Ngoài các dạng hợp âm-chồng âm được chồng theo nguyên tắc quãng 3, nhạc sĩ còn sử dụng các hợp âm chồng quãng ba nhưng được thêm quãng 2. Các hợp âm chồng quãng 4, quãng 5 được coi là quãng đặc trưng trong âm nhạc dân gian Việt Nam cũng được tác giả chú trọng khai thác và sử dụng khá phổ biến trong tác phẩm. Nổi bật hơn cả đó là các hợp âm chồng quãng 4, quãng 5 này còn được sử dụng nối tiếp song song. Hợp âm chồng quãng 2 được coi là quãng tiêu biểu của hòa âm đương đại cũng được tác giả sử dụng tạo nên những điểm nhấn giúp cho tác phẩm vừa mang phong dân tộc vừa mang tính hiện đại. Ngoài các dạng hợp âm trên, tác giả còn sử dụng dạng hợp âm được chồng từ các điệu thức 5 âm và chồng âm có chứa quãng nửa



cung chromatique. Âm hưởng của các hợp âm-chồng âm này tạo ra những màu sắc mới lạ. Vòng hòa âm kết và hợp âm kết được tác giả sử dụng khá phong phú với các dạng như: kết bằng hợp âm thuận hay hợp âm nghịch.

Trong các thủ pháp phức điệu, nhạc sĩ Doãn Nho đã sử dụng một số thủ pháp ở dạng đơn giản như mô phỏng 2 bè, 3 bè và mô phỏng dồn (stretto). Các thủ pháp này tạo nên sự phong phú cho tác phẩm.

Về lĩnh vực phối khí: Nhạc sĩ Doãn Nho lựa chọn một cách khéo léo các nhạc cụ trong dàn nhạc và phối hợp các nhạc cụ này một cách đa dạng, có thể do một nhạc cụ độc diễn hoặc kết hợp các nhóm hay toàn bộ dàn nhạc góp phần làm rõ nét hơn những hình tượng trong tác phẩm.

## KẾT LUẬN

Nền âm nhạc Việt Nam đã trải qua những bước thăng trầm cùng với lịch sử của dân tộc, của đất nước. Âm nhạc luôn theo sát cuộc sống để phản ánh những tâm tư, tình cảm của con người, luôn bám sát hiện thực hào hùng qua hai cuộc kháng chiến trường kỳ của dân tộc, của thời đại. Âm nhạc thính phòng giao hưởng Việt Nam mới xuất hiện từ thập niên 60 của thế kỷ XX là kết quả của sự tiếp thu của những tinh hoa âm nhạc thế giới dựa trên nền tảng của âm nhạc truyền thống Việt Nam. Các tác phẩm thính phòng giao hưởng Việt Nam không chỉ phong phú về thể loại, đa dạng về hình thức mà còn thấm đượm tâm hồn người Việt, đồng thời thể hiện được hơi thở của thời đại.

Sau khi phân tích và tìm hiểu về hai tác phẩm giao hưởng *Thánh Gióng* và *Khúc tưởng niệm* của nhạc sĩ Doãn Nho, chúng tôi thấy rằng mỗi một tác phẩm mang màu sắc và phong cách riêng, tất cả đều được viết dưới bút pháp mới mẻ, mang hơi thở của thời đại nhưng vẫn luôn hướng tới màu sắc dân tộc. Trong hai tác phẩm là sự khám phá và kết hợp với ngôn ngữ âm nhạc hiện đại nhưng yếu tố dân gian vẫn là nền móng để cho nhạc sĩ Doãn Nho thổi hồn vào trong tác phẩm. Sau đây, chúng tôi có một số nhận xét như sau:

### *Về cấu trúc:*

Ở tác phẩm *Thánh Gióng* là sự vận dụng hình thức sonate được kết hợp với biến tấu, còn ở tác phẩm *Khúc tưởng niệm* mang dáng dấp của hình thức rondo. Trên cơ sở tiếp thu và vận dụng sáng tạo, nhạc sĩ đã làm phong phú thêm cho các hình thức âm nhạc đã có trên thế giới. Đó là sự mở rộng khuôn khổ tác phẩm thông qua việc nhắc lại các câu đoạn, sự biến tấu của chủ đề nhưng dưới hình thức phong phú và độc đáo.

### *Về phương pháp xây dựng và phát triển chủ đề:*

Trong hai tác phẩm, nguồn chất liệu của chủ đề được xây dựng từ một số điệu thức 5 âm và từ hình tượng người anh hùng trong truyền thuyết dân

gian. Sau khi trình bày, chủ đề được phát triển và biến đổi với nhiều cách khác nhau như: chủ đề được nhắc lại nguyên dạng nhưng vì đây là tác phẩm cho dàn nhạc nên tác giả có thay đổi về phối khí và âm vực thể hiện. Bên cạnh đó, thủ pháp phát triển âm điệu cũng được nhạc sĩ vận dụng trong tác phẩm làm cho đường nét giai điệu trở nên linh hoạt, tính chất âm nhạc mang màu sắc mới.

*Về hòa âm:*

Hòa âm trong sáng tác của các nhạc sĩ ở mỗi thời kỳ, mỗi giai đoạn hay mỗi thời đại luôn có sự biểu hiện khác nhau bởi yếu tố thẩm mỹ mang đậm nét của thời đại đó, đồng thời mỗi nhạc sĩ lại có những bút pháp sáng tác mang phong cách riêng của từng nhạc sĩ.

Với sự khéo léo kết nối các loại điệu thức trong tác phẩm, nhạc sĩ Doãn Nho đã làm cho hòa âm trở nên phong phú đa dạng. Ngoài các điệu thức trưởng thứ bảy âm, ông đã sử dụng các điệu thức ngũ cung, điệu thức toàn cùng và thang âm chromatique, nhằm tạo âm hưởng nghịch tai xem lẫn âm thành mềm mại với sự mờ nhạt về điệu tính cho người nghe cảm giác chơi vơi hay cảm giác huyền bí, mờ ảo.

Bên cạnh việc sử dụng các loại điệu thức, các dạng chồng âm âm, hợp âm cũng đem lại hiệu quả không nhỏ, đặc biệt là các âm thanh được chồng lên nhau không có quy tắc. Lối sử dụng chồng âm, hợp âm được tác giả kế thừa thừa lối cấu trúc hợp âm theo kiểu chồng quãng 3 của âm nhạc cổ điển châu Âu tạo thành hợp âm ba, hợp âm bảy, hợp âm chín. Ngoài ra, nhạc sĩ còn sử dụng hợp âm chồng quãng ba thêm quãng hai, hợp âm chồng quãng hai, hợp âm chồng quãng bốn được dùng rất phong phú với sự kết hợp một cách đa dạng của các quãng như: quãng bốn đúng, quãng bốn tăng, quãng bốn giảm tạo nên màu sắc mới cho những hợp âm được xây dựng theo lối cấu trúc này.

Bên cạnh đó, nhạc sĩ Doãn Nho còn sử dụng chồng âm được hình thành ngẫu nhiên từ các âm của điệu thức 5 âm người Việt.

Ngoài việc sử dụng vòng kết cổ điển, tác giả còn sử dụng một số vòng kết khác như kết bằng hợp âm chồng quãng 4, quãng 2 hay chồng âm nghịch đã tạo nên ngôn ngữ riêng của ông.

#### *Về phức điệu:*

Tuy các tác phẩm không viết theo lối phức điệu thuần túy nhưng tác giả đã vận dụng các thủ pháp phức điệu một cách khá linh hoạt nhằm tạo tính liên mạch với sự biến hóa không ngừng của đường nét giai điệu. Thủ pháp phức điệu tác giả sử dụng đó là phức điệu mô phỏng có dạng là 2 bè, 3 bè và stretto.

#### *Về phối khí*

Nhạc sĩ Doãn Nho lựa chọn một cách khéo léo các nhạc cụ trong dàn nhạc và phối hợp các nhạc cụ này một cách đa dạng, có thể do một nhạc cụ độc diễn hoặc kết hợp các nhóm hay toàn bộ dàn nhạc góp phần làm rõ nét hơn những hình tượng trong tác phẩm. Cách sử dụng dàn nhạc trong hai tác phẩm được sử dụng linh hoạt để phù hợp với nội dung của từng tác phẩm. Trong tác phẩm *Khúc tưởng niệm*, tác giả sử dụng dàn nhạc hai quản mang tính chất concerto vì có sử dụng giọng hát Soprano có vai trò như một nhạc khí diễn tấu. Còn trong tác phẩm *Thánh Gióng*, mặc dù đây là một tác phẩm giao hưởng thơ nhưng tác giả lại sử dụng dàn nhạc mang đặc điểm của hòa tấu thính phòng. Cũng giống như tác phẩm *Khúc tưởng niệm*, tác giả sử dụng giọng hát có vai trò như một nhạc khí. Bên cạnh đó, ông còn sử dụng bộ gõ với nhiều nhạc khí, nổi bật hơn cả là các nhạc khí mang màu sắc của phương Đông.

Sự kết hợp các nhạc khí trong hai tác phẩm phong phú và đa dạng, có thể do một hoặc nhiều nhạc khí kết hợp với nhau. Nổi bật hơn cả ở trong hai

tác phẩm này đó chính là tác giả sử dụng giọng người có vai trò như một nhạc khí. Và ở mỗi tác phẩm lại có sự kết hợp khác nhau. Nếu như tác phẩm *Khúc tưởng niệm*, tác giả chủ yếu sử dụng giọng hát Soprano làm giai điệu chính dẫn dắt thì giọng hát hợp xướng 4 bè trong tác phẩm *Thánh Gióng* có vai trò bình đẳng như các nhạc khí khác. Việc vận dụng thanh nhạc trong các tác phẩm của nhạc sĩ Doãn Nho đã mang những màu sắc mới lạ, hấp dẫn hơn.

Như vậy, qua nghiên cứu hai tác phẩm giao hưởng *Thánh Gióng* và *Khúc tưởng niệm* của nhạc sĩ Doãn Nho, chúng tôi nhận thấy một điểm chung của hai tác phẩm này là sự kết hợp hài hòa trong ngôn ngữ âm nhạc. Nó tạo nên những tác phẩm vừa mang đậm chất âm nhạc đương đại vừa thấm đượm tính dân tộc.

Chúng tôi hy vọng rằng, luận văn này sẽ góp một tiếng nói nhỏ bé để khẳng định về giá trị nghệ thuật của hai tác phẩm giao hưởng của nhạc sĩ Doãn Nho mà chúng tôi nghiên cứu.

Dù đã rất cố gắng nhưng luận văn của chúng tôi không tránh khỏi những khiếm khuyết, thiếu sót. Vì vậy, chúng tôi xin chân thành đón nhận những ý kiến đóng góp của Hội đồng Giáo sư, các thầy cô giáo, các bạn đồng nghiệp và quý vị.

## **TÀI LIỆU THAM KHẢO**

### **SÁCH, GIÁO TRÌNH**

01. Nguyễn Bách (2011), *Thuật ngữ âm nhạc*, Nhà xuất bản thanh niên.
02. Đại Việt sử ký toàn thư, Bản in Nội Các Quan Bản.
03. Hồng Đăng, *Các nhạc khí trong dàn nhạc giao hưởng*, Nhà xuất bản văn hóa.
04. Biên dịch Lan Hương (2002), *Các thể loại âm nhạc*, Nhà xuất bản văn hóa thông tin.
05. Phạm Tú Hương (2006), *Phức điệu*, Nhà xuất bản Quân đội nhân dân.
06. I. Đubốpki, X. Épxêép, I. Xpaxôbin, V. Xôcôlốp (1963) - *Sách giáo khoa hòa âm*, Tập I, Nhà xuất bản văn hóa nghệ thuật.
07. Phạm Minh Khang (2005), *Giáo trình Hòa thanh (bậc Đại học)*, Trung tâm thông tin - Thư viện âm nhạc Hà Nội.
08. Nguyễn Thụy Loan (1993), *Lược sử âm nhạc Việt Nam*, nhà xuất bản âm nhạc.
09. Ma-rin Gô-lê-mi-nốp, *Những vấn đề của nghệ thuật phối dàn nhạc*, Tập 1, Nhà xuất bản văn hóa.
10. Ma-rin Gô-lê-mi-nốp, *Những vấn đề của nghệ thuật phối dàn nhạc*, Tập 2, Nhà xuất bản văn hóa.
11. Bùi Huyền Nga (2008), *Giáo trình Lý luận âm nhạc dân tộc cổ truyền Việt Nam*, dành cho sinh viên Lý luận-Sáng tác-Chỉ huy.
12. Tú Ngọc - Nguyễn Thị Nhung - Vũ Tự Lân - Nguyễn Ngọc Oánh - Thái Phiên (2000), *Âm nhạc mới Việt Nam - Tiến trình và thành tựu*, Viện âm nhạc.
13. Nhiều tác giả (2010), *Tổng tập âm nhạc Việt Nam, tác giả và tác phẩm*, Nhà xuất bản văn hóa dân tộc.
14. Nguyễn Thị Nhung (1996) - *Thể loại âm nhạc*, Nhạc viện Hà nội - Nhà xuất bản Âm nhạc.

15. Nguyễn Thị Nhung (2005) - *Giáo trình phân tích tác phẩm âm nhạc*, Trung tâm thông tin - Thư viện âm nhạc Hà Nội.

16. Thế Vinh - Nguyễn Thị Nhung (1985) - *Lịch sử âm nhạc thế giới*, Tập II, Nhạc viện Hà Nội.

17. Tô Vũ (1996), *Sức sống của nền âm nhạc truyền thống Việt Nam*, nhà xuất bản âm nhạc.

### LUẬN ÁN - LUẬN VĂN

18. Đồng Lan Anh (2010), *Hình thức Rondo trong một số tác phẩm khí nhạc Việt Nam*, Luận văn Thạc sĩ nghệ thuật âm nhạc, Thư viện Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.

19. Bùi Phương Hảo (2013), *Nhạc sĩ Nguyễn Phúc Linh với những tác phẩm thánh phòg viết cho kèn gỗ*, Luận văn Thạc sĩ Âm nhạc học, Thư viện Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.

20. Phạm Phương Hoa (2010), *Những thủ pháp sáng tác trong một số trường phái âm nhạc ở thế kỷ XX*, Luận án Tiến sĩ nghệ thuật âm nhạc, Thư viện Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.

21. Lê Thị Liễu (2011), *Thanh xướng kịch của nhạc sĩ Doãn Nho*, Luận văn Thạc sĩ Âm nhạc học, Thư viện Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.

22. Trần Vương Thanh (2014) - *Nhạc sĩ Đỗ Dũng và 2 tác phẩm viết cho dàn nhạc giao hưởng*, Luận văn Thạc sĩ Âm nhạc học, Thư viện Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.

23. Nguyễn Thu Trang (2012), *Đặc điểm âm nhạc trong bốn tác phẩm giao hưởng trong giai đoạn 1995-2010 của Đỗ Hồng Quân*, Luận văn Thạc sĩ Âm nhạc học, Thư viện Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.

24. Nguyễn Anh Việt (2013), *Nhạc sĩ Nguyễn Cường với tác phẩm hòa tấu thánh phòg*, Luận văn Thạc sĩ Âm nhạc học, Thư viện Học viện Âm nhạc Quốc gia Việt Nam.

BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO

BỘ VĂN HOÁ, THỂ THAO VÀ DU LỊCH

HỌC VIỆN ÂM NHẠC QUỐC GIA VIỆT NAM  
-----

**NGUYỄN ĐỨC HOÀN**

**BÚT PHÁP SÁNG TÁC CỦA NHẠC SĨ  
DOÃN NHO TRONG HAI TÁC PHẨM:  
THÁNH GIÓNG VÀ KHÚC TƯỞNG NIỆM**

Chuyên ngành: Âm nhạc học

Mã số: 60 21 02 01

**PHỤ LỤC LUẬN VĂN**

**Hà Nội, 2016**



Phụ lục 1:

Thánh Gióng nhịp 61-66

Musical score for measures 61-66 of 'Thánh Gióng'. The score is arranged for four violins (4 Vni.), piano (Piano), and timpani (Timp.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4. The piano part features complex chordal textures with many accidentals. The timpani part starts with a dynamic marking of *mf* and changes to *p* later in the passage.

Phụ lục 2:

Thánh Gióng, 110-115

Musical score for measures 110-115 of 'Thánh Gióng'. The score is arranged for flute (FL), cor (Cor), four violins (4 Vni.), and mridangam (Mô chũa). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4. Measure 110 is marked with a box containing the number 110. The flute part has a dynamic marking of *p*. The mridangam part is indicated by 'x' marks on a staff.

Phụ lục 3:

Thánh Gióng nhịp 170-176

Musical score for 'Thánh Gióng' measures 170-176. The score includes parts for Flute (Fl), Cor in F, Violin (Vni.), and Piano. The Flute part begins with a 'Poco a poco' marking and a dynamic of *p*, which then crescendos to *mf*. The Cor in F part also starts with *p* and crescendos. The Violin part features a dynamic of *ff* with a *cresc.* marking. The Piano part starts with *mf* and includes various dynamic markings and articulations.

Phụ lục 4:

Thánh Gióng nhịp 350-353

Musical score for 'Thánh Gióng' measures 350-353. The score includes parts for Trumpet (Tr. in C), 4 Violins (4 Vni.), and a Gong (Mở chùa). The Trumpet part starts with a dynamic of *f*. The 4 Violin parts begin with a dynamic of *p* and then transition to *mf* and *ff*. The Gong part consists of a rhythmic pattern of repeated notes.

Phụ lục 5:

Thánh gióng 421-434

Musical score for Flute (Fl.) and Violin (Vni.). The Flute part features a melodic line with dynamics *p* and *f*, and tempo markings *Rit.* and *Andante*. The Violin part consists of sustained chords with dynamics *p* and *f*.

Phụ lục 6:

Thánh Gióng 460-472

Musical score for 4 Violins (4 Vni.). The score is divided into four staves. Dynamics include *f*, *dolce.*, and *decresc.*. The music features a melodic line with a *dolce.* marking and a *decresc.* marking.

Phụ lục 7:

Thánh Gióng, nhịp 508-511

(Cao độ không cân chính xác)  
Glissando (Sul A.E. Non div.)

Musical score for two staves. The top staff is marked *f* (Con Sord.) and the bottom staff is marked *f* (Con Sord.). Both staves feature a glissando effect. The score includes a *f* dynamic and a *gliss.* marking.

Glissando (Sul G.D. Non div.)

Phụ lục 8:

Khúc tưởng niệm, nhịp 144-159

Musical score for Soprano and Piano (Bộ dây) for the 'Memorial' piece, measures 144-159. The Soprano part has lyrics 'hồ hồ hồ.' and dynamic markings 'f' and 'p'. The Piano part includes a red circle around a chord in measure 148 and red boxes around the first and last measures.

Phụ lục 9:

Khúc tưởng niệm, nhịp 26-30

Musical score for Flute (Fl.), Violins 1 & 2 (Vni. 1, Vni. 2), Viola (Vle.), Violoncello (V.c.), and Contrabass (C.B.) for the 'Memorial' piece, measures 26-30. The score includes dynamic markings 'f', 'p', and 'mf', and the instruction 'poco a poco decresce'. The key signature is one flat and the time signature is common time.

V I/c-moll

Phụ lục 10:

Khúc tưởng niệm, nhịp 97-100

Bộ dây

V I/c-moll

Phụ lục 11:

Thánh Gióng, nhịp 244-249

1 S.  
1 A.  
1 T.  
1 B.

*cresc.*  
*p*

Ô...  
Ô...

Phụ lục 12:

Thánh Gióng, nhịp 326-330

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. At the top is the vocal line for the soloist, labeled 'Tr. in C', in a treble clef. Below it are four staves for the Violin section, labeled '4 Vni.', with dynamics markings of *p* and *f*. The Piano part is shown in a grand staff with dynamics of *f*. The percussion section includes 'Trống đình' (drum), 'Mỏ chùa' (cymbal), 'Triangolo' (triangle), and 'Tam tam' (gong), with various rhythmic patterns and dynamics like *f*.