

Из статьи Н.Гуляницкой "Теоретические основы курса гармонии П.Хиндемита".

[...]

Метод Хиндемита, с одной стороны, открывает доступ к ценной старинной литературе<sup>1</sup>, с другой — дает средство к обозначению новых аккордов как формаций, вырастающих из различных соединений интервалов. Применение техники генерал-баса способствует к тому же установлению тесного контакта между авторским замыслом и намерениями учащегося, что в целом дает положительный эффект в процессе обучения гармонии.

[...]

Таким образом, подход к изучению ограниченного комплекса традиционных аккордовых средств выходит за рамки общепринятых установок. Обогащение простых созвучий неаккордовыми тонами, варьирование текстуры, колорирование (и деколорирование) звучаний — эти «рабочие процедуры», несомненно predisполагают студента к творческому поиску и фантазии, что очень важно в традиционном курсе. Важно отметить и то, что в процессе изучения закономерностей, определяющих музыкальную практику трех предшествующих столетий, Хиндемит исподволь готовит «слушание и понимание непривычной музыки» (Под таким названием Хиндемит прочитал лекцию в Цюрихском университете).

#### IV. ГАРМОНИЧЕСКОЕ ПОСЛЕДОВАНИЕ

Хиндемит считал, что аккорд как «агрегат тонов» имеет значение только при появлении другого «гармонического агрегата», создающего пространство между ними, и что при соединении их работают три силы — ритмическая (определяет длительность и группировку аккордов), мелодическая (регулирует линейную протяженность и двухголосный остов), гармоническая (устанавливает центр гравитации и взаимосвязи). [...]

Остановимся подробнее на этих вопросах.

Для описания гармонического последования Хиндемит использует американский термин «прогрессия» (progression), который в музыковедении обычно определяется как логически организованная последовательность аккордов (в учебнике «Harmony» Пистон пишет, что в последовании аккордов следует учитывать, во-первых, выбор аккордов, а во-вторых — их связь. «Эти два аспекта относятся к тому, что мы называем гармонической прогрессией»)

**Диатонические прогрессии композитор анализирует с помощью ступенчатого метода** (широко распространенного на родине его студентов), который дает возможность установить связь аккордов со звуками основных шкал, применяя четкую и простую символику (римские и арабские цифры). Не отказывается автор и от традиционного деления аккордов на «главные» и «побочные». Заметим лишь, что в учебнике избегается термин «побочные» в отношении трезвучий:

С появлением хроматической аккордики, а именно аккордов, относящихся к «простой» и «расширенной» альтерации, Хиндемит **отказывается от ступенчатого обозначения**. «Альтерированные аккорды, — пишет он, — не могут быть обозначены римскими цифрами вне риска спутать их с неальтерированными... Поэтому римские цифры будут сохранены только для некоторых случаев... и введена (и применена почти исключительно) точная **система цифрованного баса**»

Правда, автор отмечает «определенную двусмысленность» и в генерал-басе: **никакая цифровка не может репродуцировать то, что имеет место в прогрессии**. Таким образом, используя старинную концепцию ступенчатой, Хиндемит **сознает ее ограниченность в объяснении хроматических явлений**, и, не пытаясь ее усовершенствовать, переходит на другой уровень оценки гармонического последования (Обозначение трезвучий и септаккордов, построенных на ступенях лада посредством римских цифр (**больших — для мажора, малых — для минора**) было установлено Г. Вебером (начало XIX в.) и сделалось затем общим). На первом этапе композитор предлагает свой музыкальный опыт вместо теоретических рекомендаций и через практическое усвоение образцов планомерно воспитует «гармоническое чувство».

Линия баса, добавленная к данной мелодии, и тщательная цифровка, раскрывающая гармоническую вертикаль, обеспечивают хорошую организацию гармонического потока в условиях самых изысканных альтераций. Трудности в выборе и связи аккордов решаются **не путем утверждения «дозволенных» и «недозволенных» гармонических формул, а через тщательно градируемые методические установки, в рамках которых формируется музыкальный опыт**.

Прежде чем получить творческую самостоятельность, обучающийся проходит ряд стадий «под управлением» автора учебника:

- упражнения, где дана лишь ступенчатая схема аккордовой прогрессии,
- упражнения, где дан цифрованный бас,
- упражнения, где дано сопрано и подсказаны аккорды,
- упражнения на сопрано.

(Заметим, что эта схема постепенно видоизменяется: бас и сопрано даются с частичной цифровкой.)

Начиная с побочных септаккордов, вводится сопрано-басовый мелодический остов, на основе которого решаются средние голоса (причем здесь трудности также постепенно нарастают: сопрано+цифрованный бас, сопрано+нецифрованный бас).

[...]

Какие же эмпирические обобщения могут явиться результатом накопленного опыта? Что конкретно содействует организации гармонического процесса?

Если присмотреться к рекомендуемым автором разнообразным гармоническим последованиям, то можно убедиться, что они подчиняются общему организующему принципу, который связан **не столько с тональными функциями** (в римановской трактовке), **сколько с последованиями фундаментальных тонов**. Так, в упражнении 46, данном в теме «Трезвучия на II, III, VI и VII ступенях», свободно чередующиеся диатонические трезвучия подчиняются всем трем видам связей — квинтовой, терцовой и секундовой, — создающих гибкое последование, в котором «сила» одних сглаживается мягкостью и плавностью других.

В упражнении 50 насыщенная прогрессия, включающая побочные септаккорды, управляется также соотношением ступеней: начальная фраза — нисходящая терцовая цепь с секундовым завершением; ответная фраза — появление сильных интервалов на фоне терцовых смен (интересное варьирование мотива); кульминационная фраза — необычное последование, суммирующее все виды басо-интервальных связей; заключение — различные типы трехкратной каденции — на фоне терцово-секундово-квинтовых ходов выделяются последние. (Стиль этой музыки отражает черты творческой индивидуальности ее автора.)

«Сопоставление основных тонов — надежное средство для оценки гаморнической прогрессии», — писал Хиндемит. Этот метод наиболее наглядно дает о себе знать в положениях о каденции, введенных в связи с изучением модуляции. Каденции как «простейшее средство прочного установления тональности» разделены на три группы: тонико-доминантовые — «сильнейшие и наиболее распространенные», тонико-субдоминантовые — «менее убедительные», все остальные («решительность каденций уменьшается пропорционально увеличению расстояния между предпоследним аккордом и тоникой») [...]

Эти мысли непосредственно перекликаются с тем, что теоретически обобщалось в «Руководстве»: структурное значение каденции — это результат «интенсификации связей фундаментальных тонов», наибольшая «сила» и «прочность» финальной квинты уступает место в квартном обороте чему-то «более мягкому, но также сильному и недостижимому»; ход на терцию делает каденцию «мягкой и привлекательной», как и ход на большую секунду, хотя и несколько «острый» из-за ее мелодического характера; использование малой секунды имеет результатом «мягчайшую из всех каденций»; а тритон дает «беднейшую из каденций».

Такое разделение каденций показывает, что на установление связей между финальными аккордами, помимо ряда 2, оказывает влияние и ряд 1, регулирующий степень отдаления аккорда от тонального центра. Понятие ценности того или иного последования не означает, однако, что одни должны использоваться чаще, чем другие.

Итак, в образовании гармонической прогрессии принимают участие, с одной стороны, интервальные связи фундаментальных тонов, а с другой — отношение любого аккорда (то есть его основного тона) к тональному центру, находящее выражение в ступенях диатонической шкалы, либо ряда, превышающего ее. Эти явления были отражены ранее (в «Руководстве») в понятиях «Grundtonschritten» (последование фундаментов) и «Stufengang» (последование ступеней). В первом случае они соотносятся с рядом 2, а во втором — с рядом 1. Но последование ступеней, что видно из музыкальных образцов учебника, управляется обоими рядами. Это сквозит и в авторских указаниях для организации «нормальной» ступеневой прогрессии: применять сильные интервалы для тональной ясности, избегать мало-секундовых ходов и др. Это наше предположение находит подтверждение во второй части «Традиционной гармонии».

Описанное выше относится к области действия «гармонической энергии», влияющей на установление тональных сфер и аккордовые сочетания. Большое значение в гармонической прогрессии придается Хиндемитом и вопросам голосоведения, а именно — обрамляющему двухголосию и внутриаккордовым связям. Уже говорилось, что на определенной стадии обучения Хиндемит вводит двухголосный остов — образцы хорошо сбалансированного сочетания мелодии и баса, — который должен быть основой гармонического движения. Рекомендуемое автором двухголосие характеризует самостоятельность линий (обычно подвижная мелодия и сдержанный бас) и продуманное сочетание «напряжений» и «расслаблений» по вертикали (чередование консонирующих и диссонирующих интервалов).

«Басовый голос, — писал Хиндемит в «Руководстве», — должен создавать вместе с верхним голосом хорошее вразумительное двухголосие», в котором «благозвучие и острота звучания должны соответствовать природе и назначению сочинения». В свое время Риман, анализируя технику генерал-баса, писал, что при исключительном

применении шифровки обучающийся гармонии совершенно не упражняется в самом трудном — «в писании хорошего басового голоса», а потому и не может этому научиться. Хиндемит преодолевает этот барьер, применяя свою методику гармонического последования.

В вопросах голосоведения Хиндемит допускает нетрадиционные решения — **в отношении параллелизмов и разрешения некоторых аккордов**. Он считал, что **«фактически часто бывают случаи, когда мы вынуждены допустить слабости голосоведения» ради линии мелодии или баса, ради последования фундаментальных тонов** и др. Методически планомерно автор учебника раскрепощает голосоведение: в первой теме «главные трезвучия» не разрешаются ни явные, ни скрытые квинты и октавы; в шестой — «производные V7» — вводятся некоторые послабления; в девятой — «трезвучия на II, III, VI и VII» — впервые допускаются параллельные квинты при использовании увеличенного трезвучия; и, наконец, в десятой теме — «побочные септаккорды» — ставится принципиальный вопрос об употреблении параллельных квинт. Избегание параллельных квинт в последовании септаккордов (и более сложных конструкций) не является обязательным, по мнению Хиндемита, так как «эффект параллелизма нейтрализуется напряженным звучанием, монополизирующим внимание слушателя». (То же в отношении прогрессий с расширенной альтерацией: «ухо довольно нечувствительно к параллельным квинтам», так как внимание отвлечено более заметными элементами — сложными тональными отношениями). И действительно, **в настоящее время назрела необходимость в гибком подходе к старинным запретам, ориентированным на определенный стиль изложения.**

[...]

Итак, судя по некоторым высказываниям и музыкальному материалу, **традиционное гармоническое последование рассматривается Хиндемитом прежде всего с позиций ступеневой прогрессии, где на основе фундаментальных тонов взаимодействуют два фактора — отдаленность от тонального центра и басоинтервальные связи аккордов.**

В заключительных упражнениях второй части «Традиционной гармонии» Хиндемит подводит некий теоретический базис под все «рабочие методы» и рассматривает в совокупности ряд факторов, которые необходимо учитывать в гармоническом процессе, — форму, тональность, тональную амплитуду, гармоническое напряжение, гармоническую флуктуацию, гармоническую плотность и стиль. Остановимся на том, что имеет непосредственное отношение к последованию аккордов....