

Т.В. Франтова

ПРАКТИЧЕСКАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ КУРСА ПОЛИФОНИИ КАК АКТУАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМА МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ XXI ВЕКА

Начнем с упоминания общеизвестного факта: курс полифонии в отечественных музыкальных вузах и музыкальных училищах (колледжах) всегда имел практическую направленность, что сохраняется и в настоящее время. Практическая направленность предполагает обязательность включения творческих заданий по сочинению. Это именно та форма учебной работы, которая связывает современный курс с его историческими корнями, уходящими вглубь веков, и, пожалуй, ни одна современная учебная дисциплина не имеет такой длинной «родословной». Думается, многим педагогам-полифонистам знакомо особое чувство: почти физически ощущаемое присутствие многовековой традиции. Загадочным образом оно влияет на наши представления о том, что может быть и чего не может не быть в названном учебном курсе.

Контрапункт начинается с координации мельчайших элементов — отдельных звуков и отдельных линий. Поэтому только практика сочинения (хотя бы в скромных масштабах) помогает понять собственно музыкальную логику в полифонической музыке. Приведем примечательные слова выдающегося русского музыкального критика Г.А. Лароша: «В малых размерах музыкальной педагогики должен повториться великий исторический процесс образования гармонии. Ученик должен сам пройти, должен самостоятельно воспроизвести те фазисы, через которое проходило развитие гармонии. Он должен найти аккорды и их последование путем контрапунктических упражнений, и чем углубленнее, чем специальное будут его контрапунктические упражнения, тем

богаче будут плоды музыкальной школы. Поверхностное знакомство и энциклопедический разбор тут совершенно бесполезны. Важно не знание названий форм, а умение производить формы; не сообщая этого умения, школа обратится в опаснейший рассадник дилетантизма»¹. По-видимому, и в XXI веке практическое сочинение не может быть заменено только аналитическими заданиями. Но, в то же время, традиционная для курса форма обучения — через практику сочинения — должна меняться. Но как? Может быть, вернуться к системе «разрядов» (в разделе «строгое письмо»)? Между прочим, знакомство со старой методикой отнюдь не вредит современным студентам, правда, в условиях дефицита времени, это возможно лишь в «гомеопатических» дозах.

С практической стороной учебной дисциплины тесно связана и собственно теория, научные исследования в данной области. Отечественное музыкознание XX века богато многими яркими новаторскими работами, посвященными полифонии, среди которых немало и фундаментальных трудов. Не перечисляя всех авторов, достойных упоминания, выделю два имени по следующей причине: на протяжении XX века в области изучения и преподавания полифонии в нашем отечестве совершились, можно сказать, две революции, и обе, между прочим, связаны с направленностью практических работ.

Зачинатель первой революции — Сергей Иванович Танеев, труды которого оказались в полном смысле инновационными (как теперь принято говорить). Танеев дал первое подлинно научное объяснение явления сложного контрапункта, тем самым он вывел русское теоретическое музыкознание на передовые рубежи мировой науки.

Изучение Танеевым законов контрапунктического письма совершалось отнюдь не в изоляции от других сторон его деятельности — композиции и педагогики. Его научные изыскания, как известно, постоянно сопрягались с педагогикой. Все научные идеи, выращенные на основе обширных знаний и скрупулезного анализа огромного массива сочинений композиторов XV–XVI веков, постоянно внедрялись в педагогическую практику, а последняя, возможно, оказывалась своеобразной экспериментальной базой для окончательной шлифовки теории. Сам автор фундаментального «Подвижного контрапункта строгого письма» признавался в этом в Предисловии к своему труду: «Я много лет применял отдельные части этой теории в классе контрапункта Московской

¹ Ларош Г.А. Мысли о музыкальном образовании в России // Собрание музыкально-критических статей: в 2 т. / Г.А. Ларош. М., 1913. Т. 1. С. 234–235.

консерватории, стараясь упрощать то, что затрудняло учащихся, и нередко пользовался высказываемыми ими соображениями»². Ю.Д. Энгель, один из учеников Танеева по классу контрапункта, ставший впоследствии известным музыкальным критиком, вспоминал: «Первый раз, помню, С.И. рассказал нам о своей книге при таких обстоятельствах. Я сначала имел привычку, по университетскому обычаю, записывать лекции С.И. Он на это обратил внимание и попросил раз дать ему просмотреть мои записки. Потом, на следующем уроке, сказал, что я записываю точно, и просил передать ему эти записки, так как он собирается со временем издать свои лекции в более обширном виде и записки их могли бы при этом кое в чем пригодиться»³.

Далеко не все важные новаторские идеи Танеева были доведены до полного логического оформления и получили отражение в научных трудах, опубликованных при жизни автора. Подобная счастливая судьба выпала только на долю «Подвижного контрапункта строгого письма». Другая книга Танеева — «Учение о каноне» — увидела свет спустя много лет после кончины автора⁴. Наконец, еще одно звено танеевской теории сложного контрапункта — учение об обратимом контрапункте — сохранилось лишь в набросках, которые были опубликованы только в 1967 году⁵. Между тем, разнообразные виды техники, рассматриваемые в названных незавершенных трудах постоянно фигурировали на занятиях Танеева с учениками. Показателен в этом отношении перечень практических работ, приведенный в статье С.В. Евсеева «Мои занятия с С.И. Танеевым по полифонии». В упомянутом списке фигурируют не только упражнения на весьма разнообразные и многочисленные подвиды вертикально-подвижного контрапункта, но и задания на разные виды обратимого контрапункта и на разнообразные виды канонов⁶. Этот список можно рассматривать как еще одно косвенное доказательство того, что в деятельности Танеева корреляция между наукой и педагогикой была обязательной и постоянной.

² *Танеев С.* Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1909. С. 1.

³ *Энгель Ю.Д.* С.И. Танеев как учитель // Из научно-педагогического наследия / С.И. Танеев. М., 1967. С. 63–64.

⁴ *Танеев С.* Учение о каноне. М., 1929.

⁵ *Танеев С.И.* Фрагмент из варианта вступления к книге «Подвижной контрапункт строгого письма» // Из научно-педагогического наследия / С.И. Танеев. С. 42–48.

⁶ *Евсеев С.В.* Мои занятия с С.И. Танеевым по полифонии // Из научно-педагогического наследия / С.И. Танеев. С. 124–125.

В области сложного контрапункта Танеев, безусловно, — основатель целого нового направления. Общая идея оказалась настолько объемной, а метод — универсальным, что многие ученые нашли свои оригинальные пути дальнейшего развития танеевской теории. Труды С. Богатырева, С. Загния, Е. Корчинского, Ю. Неклюдова, И. Пустыльника, А. Ровенко, С. Скребкова, Н. Тимофеева, К. Южак, не дублируя друг друга, в совокупности создают грандиозное здание теории сложного контрапункта и канона, фундамент которого составляет концепция С. Танеева⁷. В педагогике же освещение сложного контрапункта с опорой на танеевскую теорию стало нормой для советских и российских консерваторий.

Вторая революция в области изучения и преподавания полифонии связана с именем крупнейшего ученого Владимира Васильевича Протопопова и его работами по истории полифонии. Было бы неверно сказать, что до Протопопова вопросы истории полифонии никак не затрагивались в отечественных учебных курсах и учебниках. Напомним хотя бы примечательную книгу С.С. Скребкова «Полифонический анализ» (М.; Л., 1940), где в отдельном обширном разделе «Полифонический анализ произведений послебаховских стилей» рассматриваются «полифонические моменты» (выражение самого автора книги) в произведениях венских классиков, позднего Бетховена, Шопена, Шумана, Танеева, Глинки. Другое «историческое предвосхищение» — курс полифонии, читавшийся Х.С. Кушнаревым в 30-е годы в Ленинградской консерватории, в котором был раздел «Обзор исторического развития полифонии»⁸. В конце концов, издавна принятое разделение дисциплины на «строгое письмо» и «свободное письмо», в общем плане, тоже обусловлено историческим ракурсом.

⁷ Назовем основные труды упомянутых исследователей: *Богатырев С.* Двойной канон. М.; Л., 1948; *Богатырев С.* Обратимый контрапункт. М., 1960; *Загний С.* Имитация: традиционные и нетрадиционные преобразования мелодии // Музыкальное искусство XX века: творческий процесс, художественные явления, теоретические концепции. М., 1992; *Корчинский Е.* К вопросу о теории канонической имитации. Л., 1960; *Неклюдов Ю.* Интерпретация и развитие теории контрапункта танеевской традиции: дис. ... канд. иск. Л., 1990; *Пустыльник И.* Подвижной контрапункт и свободное письмо. Л., 1967; *Ровенко А.* Танеевские принципы в современной теории контрапункта и имитации: автореф. дис. ... д. иск. Киев, 1989; *Скребков С.* Теория имитационной полифонии. Киев, 1983; *Тимофеев Н.* Превращаемость простых канонов строгого письма. М., 1981; *Южак К.* Полифония и контрапункт: вопросы методологии, истории, теории: в 2 кн. СПб., 2006.

⁸ К сожалению, о содержании этого курса сегодня можно судить только по краткой Программе, опубликованной в 1971 году на основе архивных материалов (См.: *Кушнарев Х.С.* Программа. Обзор исторического развития полифонии // О полифонии: сб. ст. / Х.С. Кушнарев. М., 1971. С. 122–135).

Однако качественный прорыв на основе историко-теоретического метода удалось осуществить именно Владимиру Васильевичу. Как емко сформулировал Е.В. Назайкинский, Протопопов «...основал новую в мировой практике научную дисциплину — историю полифонии»⁹. Новая концепция легла в основу его авторского курса, читавшегося в Московской консерватории на теоретико-композиторском факультете, начиная с 60-х годов XX века. Параллельно содержание этого курса воплотилось в двух книгах¹⁰.

Сам Владимир Васильевич никогда не причислял себя к революционерам, наоборот, подчеркивал историческую преемственность и связь с традициями, о чем совершенно ясно сказал в предисловии к новой программе: «Современная программа по курсу полифонии для музыковедов обобщает длительный путь преподавания этого предмета в Московской консерватории за 135 лет ее существования»¹¹. Однако подчеркнем: при всей скромности Протопопова читавшийся им курс полифонии был на самом деле новым по своему основополагающему научному методу, хотя поначалу в нем и не были охвачены все вершинные периоды расцвета полифонии в европейской музыке. И при этом еще сохранялась «скорлупа» старой модели курса, состоявшего из разделов «строгое письмо» и «свободное письмо», а также существовали соответствующие старые, официально утвержденные программы¹². Тем не менее, старая модель курса была плавно перестроена, а фактически заменена Протопоповым концепционно новой моделью.

Идеи Протопопова имели продолжение не только в его собственных работах. Вокруг него, ученого и педагога, сложилась школа — в полном смысле этого слова: его ученики, продолжатели нового метода, многие из которых ведут или вели курс полифонии в названном русле. Назовем наиболее примечательные фигуры, хотя приводимый ниже список, конечно, не полон: Н.А. Симакова, Ю.К. Евдокимова, Т.Н. Дубравская, И.К. Кузнецов, В.В. Задерацкий, Г. Пелецис, А.Г. Михайленко, Е.В. Вязкова,

⁹ Назайкинский Е.В. Школа В.В. Протопопова // Музыкальная академия. 2005. № 4. С. 58.

¹⁰ Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. М., 1962; *Его же*. Истории полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII–XIX веков. М., 1965.

¹¹ Это начальная фраза предисловия, написанного Вл. Протопоповым 9 июня 2001 года. См.: Кузнецов И.К., Симакова Н.А. Программа-конспект дисциплины «Полифония»: спец. 05140 «Музыковедение». М., 2001. С. 5.

¹² Полифония: программа для музыкальных вузов по спец. 2208 «Музыковедение» / сост. Т.Ф. Мюллер. М., 1983.

Н.Ю. Плотникова и другие. К этому списку добавляются ученики учеников, и круг приверженцев «историко-теоретической концепции» становится весьма широким. Вышла в свет монументальная шеститомная «История полифонии», в которой авторами отдельных выпусков, помимо В.В. Протопопова (тт. 3–5), были и его ученицы — Ю.К. Евдокимова и Т.Н. Дубравская.

Итак, можно констатировать, что в результате усилий Протопопова и его школы окончательно сложился новый курс. Именно историко-теоретический подход реализован в двух новых программах по полифонии для музыковедов: авторы одной из них, уже упоминавшейся, — Н.А. Симакова и И.К. Кузнецов, вторая написана Т.Н. Дубравской¹³. Обе программы, опираясь на единую концепционную базу, достаточно индивидуальны в отношении общего плана курса и содержания отдельных конкретных тем.

Историко-стилевой подход изменил наши представления о хронологических границах объекта, подлежащего обязательному изучению в учебном курсе полифонии. За двенадцать веков эволюции многоголосия в европейской музыке полифония пережила четыре периода своего расцвета, каждый из которых связан с особой стилевой системой и освящен вершинными художественными открытиями выдающихся мастеров средневековья, Ренессанса, барокко, XX века. И каждому из названных четырех этапов требуется уделить специальное внимание. А ведь еще необходимо найти время для рассмотрения полифонии в произведениях «золотого века» тональной гармонии и гомофонных форм (второй половины XVIII–XIX веков). Таким образом, новый подход породил и проблему катастрофической нехватки учебных часов.

Можно сказать, однако, что эта проблема в целом почти решена. Авторы новых программ, о которых говорилось выше (Н.А. Симакова — И.К. Кузнецов, Т.Н. Дубравская), предлагают весьма разумные варианты общего распределения часов. В каждой из программ полифонии XX века отводится целый семестр. Но в то же время, многоголосию IX–XIV веков «повезло» меньше (в программе Н.А. Симаковой — И.К. Кузнецова на прохождение этого материала отведено четыре часа, в программе Т.Н. Дубравской — два с половиной часа). А вот по плану, вытекающему из содержания «Учебника полифонии» Ю.К. Евдокимовой, на тот же период отпущено шесть часов. Шесть лекционных занятий для изучения полифонии средневековья — это, как нам представляется, минимум, ибо при меньшем количестве часов сложнейший и специфический материал,

¹³ Дубравская Т.Н. Полифония: программа-конспект. М., 2007.

без которого сегодня невозможно представить курс полифонии, не может быть освещен с необходимой полнотой (ранние виды органума, метризованный органум, дискантовое письмо, изоритмический мотет, политекстовый мотет XIII века).

Хотя на изучение полифонии XX века в новых программах отводится целый семестр, изучение этого раздела курса оказывается еще более проблематичным. Два года, отводимые на освоение дисциплины консерваторскими учебными планами (имеется в виду специальность «музыковедение»), можно сказать, идеально соответствовали двум частям старых программ — «строгому» и «свободному» письму. Но случилось непредвиденное: музыка недавно завершившегося XX века — это, по преимуществу, музыка полифоническая, принципиально иная, нежели «строгий» или «свободный» стили. Ее новизна выразилась многопланово: в плюралистичности синхронно сосуществующих музыкальных стилевых систем полифонии, в появлении смешанных систем и возникновении «полифонии полифоний»; в суммирующей роли XX века, когда наследие всех предшествующих периодов исторического развития культуры оказалось как бы «свернуто» в особой форме сосуществования в одновременности; в осознании (и музыкантами, и представителями других искусств) универсальности логических законов полифонии, их действия в разных видах искусства. Через весь XX век проходит линия взаимодействия и противостояния старого и нового. «Авангард — традиция» — одна из самых значительных эстетических и технологических оппозиций эпохи. Полифония, и это один из закономерных парадоксов, оказалась органично включенной и в авангардные, и в традиционные системы ценностей, а соответственно — и в композиционные методы. Одновременно, XX век в целом стал эпохой синтеза, разнолико выражаемого в творчестве многих художников. Эта его обобщающая и синтезирующая роль сказалась на отношении к полифоническому искусству предшествующих веков, в разных формах и в разной мере повлиявшему на современных композиторов. Суммируя сказанное, отметим: полифонии XX века, с учетом сложности и объемности явления, надо бы отводить в учебном плане не менее двух семестров. Можно ли найти выход из создавшейся почти тупиковой ситуации?

Подобный вариант нереален в условиях ныне действующих учебных планов. Один из возможных способов решения проблемы — частичное перераспределение материала между дисциплинами. Например, изучение полифонии XX века неизбежно выходит на проблематику курса «Техники композиции XX века», который в настоящее

время включен в число обязательных предметов. Ознакомительный лекционный курс, который предусмотрен современным учебным планом (34 часа, то есть, двухчасовые лекционные занятия в течение одного семестра), явно недостаточен для студентов теоретико-композиторского факультета (музыковедов и особенно — композиторов). Напомним, кстати, что многие важнейшие новые техники композиции XX века базируются на полифонической логике. Познание сущностных основ серийности, сериализма, пуантилизма, сонорики неотделимо от понимания роли контрапункта в контексте новых методов сочинения, что является важным условием практического знакомства с новыми техниками хотя бы на скромном «школьном» уровне. В этом заключена предпосылка для возможности реального объединения курсов полифонии и техник композиции XX века. Например, в Ростовской государственной консерватории имени С.В. Рахманинова на композиторском отделении удалось ввести экспериментальный трехгодичный курс, в котором объединены названные дисциплины; третий год в этом курсе отведен изучению полифонии XX века и новых техник XX века. При этом соблюдается порядок лекционных и индивидуальных занятий по одному часу еженедельно, без превышения суммарного количества часов, предусмотренных учебным планом для двух названных дисциплин. У музыковедов подобное комбинирование курсов более проблематично (из-за отсутствия необходимого количества часов в учебном плане и из-за общего распределения дисциплин по курсам).

Еще одна острая проблема современного курса — практическая составляющая дисциплины. Историко-стилевой подход не мог не повлиять на методические рекомендации и требования, предъявляемые к практическим работам. Эти требования коренным образом расходятся с установками учебников предыдущего поколения. Например, в «Учебнике полифонии» С.С. Скребкова сказано: «В настоящем учебнике отвергается метод стилизации и под произведения XV–XVI веков, и под русское народное многоголосие <...> автор подходит к нормам полифонии исторических стилей с позиций педагогической целесообразности <...> Методом работы в «свободном письме» то же самое является не стилизация, не пассивное подражание, а творческое овладение педагогически наиболее целесообразными нормами полифонии народной, классической и советской музыки»¹⁴. В подобной методической установке, безусловно, есть ценное начало: практические работы призваны воспитывать творческий потенциал учащихся, само-

¹⁴ Скребков С.С. Учебник полифонии. 4-е изд. М., 1982. С. 15.

стоятельность их мышления, но... в рамках тех норм, которые установлены в данном учебнике. А нормы учебников, как известно, с течением времени, в связи со сменой музыкальных стилей и эстетических приоритетов, утрачивают актуальность.

В программах последнего поколения (о которых речь шла выше), общие установки в корне иные: «Практические работы по контрапункту и полифоническим формам <...> следует соотносить с различными историческими прототипами, — сказано в программе Н.А. Симаковой и И.К. Кузнецова¹⁵. Не менее определенно высказана и позиция Т.Н. Дубравской: «Двухгодичный курс полифонии в музыкальных вузах имеет своей задачей <...> развить навыки сочинения полифонической музыки по художественным образцам строгого письма (Палестрина, Лассо), классического свободного письма (Бах, Гендель, венские классики, романтики, русские авторы, кончая Шостаковичем) и современной музыки XX века (Хиндемит и др.)¹⁶.

В начале XXI века в эволюции учебников полифонии обозначился еще один примечательный сдвиг. Появились книги с установкой на системное соединение отечественных завоеваний в области теории сложного контрапункта и историко-стилевого подхода. Сказанное отчетливо выразилось в «Учебнике полифонии» Ю.К. Евдокимовой, где впервые в отечественной литературе разработаны практические задания по стилистическим моделям многоголосия XII–XIV веков — разработка, выполненная, на наш взгляд, смело и с настоящим блеском¹⁷. Материал, изложенный в данном учебнике, по содержанию корреспондирует с первым томом «Истории полифонии»¹⁸. По мысли автора учебника, многоголосие средневековья предполагается изучать в течение почти всего первого семестра двухгодичного курса полифонии (у музыковедов). В этом же учебнике введены и весьма компактно изложены теоретические темы, посвященные сложному контрапункту. При относительно малом количестве часов (блок из четырех занятий) охвачено большое количество важных тем: теория подвижного контрапункта С.И. Танеева, обобщающая классификация видов сложного контрапункта К.И. Южак, теоретическое и практическое рассмотрение обратимого и ракоходного видов сложного контрапункта.

¹⁵ Кузнецов И.К., Симакова Н.А. Программа-конспект дисциплины «Полифония». С. 6.

¹⁶ Дубравская Т.Н. Полифония: программа-конспект. С. 4.

¹⁷ Евдокимова Ю.К. Учебник полифонии. Вып. 1. М., 2000.

¹⁸ Евдокимова Ю.К. Многоголосие средневековья, X–XIV вв. М., 1983. (История полифонии; вып. 1).

К учебникам нового поколения относится и фундаментальный двухтомный труд Н.А. Симаковой «Контрапункт строгого стиля и fuga»¹⁹. В названии автор как бы обыгрывает старое, идущее от учебников XIX века (например, Л. Бусслера), наименование и учебников, и самого курса полифонии, но существо содержания книг Симаковой — принципиально новое. Это, безусловно, учебник по теории контрапункта и fuga, но построенный на фундаменте историко-стилевого подхода к теории и практике полифонического письма и полифонических форм, что выдерживается последовательно в обеих книгах-частях.

Изучение полифонии XX века связано с еще одной нерешенной дидактической задачей: у нас пока отсутствуют практические учебники по полифонии XX века, в содержании которых предусматривалось бы последовательное практическое освоение полифонических приемов и форм в опоре на стили и техники музыки минувшего столетия. Давно завершенный И.К. Кузнецовым труд «Полифония в русской музыке XX века», наконец, опубликован, хотя и не в виде планировавшегося много лет назад тома «Истории полифонии», все выпуски которой издавались «Музыкой»²⁰. При всей ценности этой новой книги она не решает проблему отсутствия практического пособия, поскольку имеет иную направленность (как и все уже опубликованные книги данной серии). Важным подспорьем, безусловно, выступает книга того же автора (И.К. Кузнецова) «Теоретические основы полифонии XX века» (М., 1994), но и она является не практическим учебником, а исследованием, что вытекает из общего содержания труда. А между тем, — до сих пор нет такого руководства, которое соответствовало бы характеристике, высказанной некогда С.С. Богатыревым: «Хороший учебник должен командовать: Налево! Направо!». Но возможно ли такое применительно к полифонической музыке XX века?

Сам характер полифонии минувшего столетия свидетельствует о почти непреодолимых трудностях. XX век — эпоха расцвета индивидуальных авторских композиторских стилей, что непосредственным образом касается и важнейших аспектов полифонической техники. Применительно к музыке этого времени не существует того уни-

¹⁹ Симакова Н.А. Контрапункт строгого стиля и fuga: история, теория, практика. В 2 кн. Кн. 1. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. М., 2002; Кн. 2. Fuga: ее логика и поэтика. М., 2007.

²⁰ Кузнецов И.К. Полифония в русской музыке XX века: [рек. в кач. учеб. пособия для педагогов и студ. вузов по спец. 072901 «Музыковедение»]. Вып. 1. М., 2012.

версализма контрапунктических норм, который позволял в прошлом выявить общие принципы контрапунктического письма в музыке определенной эпохи. Эти универсальные правила, в сущности, отражавшие законы мышления в условиях старомодальной или тональной гармонии, составляли основу детальной последовательной школы контрапункта («строгое письмо», «свободное письмо»).

Фундаментальная сложность возникает в связи с возникновением и распространением многих новых методов композиции, на основе которых складываются и новые виды полифонии. Другая значительная трудность связана с ролью и обликом фактуры и тембровой стороной. Тембр очень часто является важнейшей базовой характеристикой музыкального материала в полифонической музыке XX века. Многие ее новые ресурсы обусловлены возможностями многотембрового оркестрового (ансамблевого) организма: разноликая фактурная и тембровая переменность, сверхмногоголосие, сонорная полифония... Многообразие форм и сложности технического порядка здесь таковы, что разработать практические задания, адекватные этим приемам, полифонического письма, представляется задачей крайне сложной, если не невозможной. Еще одна новая проблема — многообразие и обилие полифонических форм в музыке XX века (типовых и нетиповых, новых и видоизменившихся «старых»).

Хочется верить, что названные и прочие трудности не должны стать непреодолимым препятствием на пути создания практического учебника (пособия) по полифонии XX века. Конечно, при его написании должен быть учтен весь имеющийся отечественный и зарубежный опыт, в частности, «Упражнения в контрапункте, основанном на двенадцатитоновой технике» Э. Кшенека²¹. Хотя только к упражнениям в двенадцатитоновой технике практический раздел курса полифонии XX века сводиться, думается, не должен (так же, как он не должен ограничиваться написанием фуг в тональной технике).

В заключение несколько слов на другую тему, связанную, однако, с проблемой практических учебников. На наш взгляд, со всей очевидностью назрела необходимость введения в учебные консерваторские планы музыковедов и композиторов полноценного курса «Теория композиции музыки XX века» продолжительностью в два семестра,

²¹ Кшенек Э. Упражнения в контрапункте, основанном на двенадцатитоновой технике / пер. с англ. Т. Кюрегян // Музыкальное искусство XX века: творческий процесс, художественные явления, теоретические концепции. М., 1992. С. 130–179.

который включал бы в себя лекционные и практические занятия²². Теоретическая часть подобного курса уже существует в виде фундаментальной книги «Теория современной композиции»²³, а вот практическое пособие, увы, пока отсутствует, и самое прекрасное гипотетическое пособие по полифонии не может его заменить. Невольно приходится вспоминать чужие слова, сказанные, правда, по совсем иному поводу: «Композиторы, поспешите!» — поскольку автором подобного пособия, безусловно, должен быть композитор, в совершенстве владеющий многообразными приемами современных композиционных методов. Практическое знакомство с новыми техниками необходимо и музыковедам, ибо, как утверждали многие, в том числе, и известный ученый и педагог-полифонист Семен Семенович Богатырев, «...по-настоящему знаешь лишь то, что умеешь»²⁴.

²² Ныне действующими учебными планами предусмотрен лишь краткий обзорный лекционный курс на один семестр (34 часа).

²³ Теория современной композиции: учеб. пособие / отв. ред. В.С. Ценова. М., 2005.

²⁴ *Богатырев С.С.* Статьи, исследования, воспоминания. М., 1972. С. 14.