

Р. В. ЧИСТЯКОВ*Московский педагогический государственный университет***СОНАТА ДЛЯ ГОБОЯ И ФОРТЕПИАНО АНРИ ДЮТИЙЕ
В КОНТЕКСТЕ РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА**

Данная статья посвящена Сонате для гобоя и фортепиано (1947) – характерному образцу раннего камерного творчества Анри Дютйе. Отмечается индивидуальное своеобразие композиторского замысла этого сочинения, обусловленное взаимодействием различных тенденций. Первая из них связана с конкретным предназначением Сонаты как «новой музыки», создаваемой в целях пополнения «конкурсного» (учебно-педагогического и концертного) репертуара для гобоя и фортепиано. Соответствующей адресацией предопределяются не только масштабы данного цикла, уровень художественно-выразительной и технической сложности гобойной партии, но и целенаправленное использование отдельных исполнительских приемов (например, перманентного или цепного дыхания, в середине XX столетия довольно медленно осваиваемого большинством гобоистов). Вторая тенденция характеризуется особым авторским восприятием жанровых традиций и актуальных интенций в музыкальной культуре Франции конца 1940–1950-х годов. Бесспорная приверженность наследию романтической эпохи, заинтересованное отношение к неоклассическим художественным исканиям сочетается в раннем творчестве Дютйе с настойчивым стремлением к открытию неких (в данный период лишь смутно осознаваемых) «новых горизонтов» музыкального языка, принципов формообразования, организации звукового пространства и т. д. Быть может, известная «нереализованность» этих намерений повлекла за собой негативное отношение композитора к ранним сочинениям (включая названный опус), с чем едва ли допустимо согласиться.

В настоящее время Гобойная соната Дютйе позиционируется как один из наиболее ярких образцов французской камерно-ансамблевой музыки XX века для деревянных духовых инструментов. Этим предопределяется значимое место, отводимое данному сочинению в концертной и педагогической практике наших дней.

Ключевые слова: Анри Дютйе, Соната для гобоя и фортепиано, французская музыкальная культура конца 1940–1950-х годов, сольный концертно-педагогический репертуар для гобоя, стилевые взаимодействия.

Для цитирования: Чистяков Р. В. Соната для гобоя и фортепиано Анри Дютйе в контексте раннего творчества композитора // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1. С. 119-129.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_119

R. CHISTYAKOV*Moscow Pedagogical State University***SONATA FOR OBOE AND PIANO BY HENRI DUTILLEUX
IN CONTEXT OF THE EARLY COMPOSER'S WORK**

This article is devoted to the Sonata for Oboe and Piano (1947) as a characteristic example of the early chamber music of Henri Dutilleux. The individual originality of the composer's concept of this work, due to the interaction of various tendencies, is noted. The first of them is related to the specific purpose of the Sonata as "new music" created in order to fill up the "competitive" (educational and concert) repertoire for oboe and piano. Appropriate addressing determines not only the scale of this cycle, the level of artistic, expressive and technical complexity of the oboe part, but also the targeted use of individual performing techniques (for example, permanent or chain breathing, which was rather slowly mastered by the majority of oboists in the mid-20th century). The second tendency is characterized by the special nature of the author's perception conformably to genre traditions and current intentions in the French musical culture of the late 1940s–1950s. An undeniable commitment to the heritage of the romantic era, an interested attitude

towards neoclassical artistic strivings are combined in Dutilleux's early work with a persistent desire to discover certain (at this period only vaguely realized) "new horizons" of musical language, principles of form-building, organization of sound space, etc. It is quite possible the certain "un-realization" of these intentions resulted in the composer's negative attitude towards his early works (including the mentioned opus), which is hardly permissible to agree with.

Currently, Dutilleux's Oboe Sonata is positioned as one of the most striking examples of French chamber ensemble music of the 20th century for woodwind instruments. This predetermines the significant place given to this composition in the concert and pedagogical practice of our days.

Keywords: Henri Dutilleux, Sonata for Oboe and Piano, French musical culture of the late 1940s–1950s, oboe concert and pedagogical repertoire, style interactions.

For citation: Chistyakov R. Sonata for Oboe and Piano by Henri Dutilleux in context of the early composer's work // *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 1. Pp. 119–129.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_119



Как отмечают современные специалисты, творческое наследие Анри Дютийе (1916–2013) характеризуется своеобразной «интеграцией» новаторских и традиционных элементов. Показателен, в частности, его интерес к художественным исканиям молодых французских композиторов второй половины 1940-х и 1950-х годов. Отвергая крайности различных направлений музыкального авангарда, Дютийе не оставался равнодушным к духовной атмосфере эпохи. Как и «молодые новаторы» французской музыки, он весьма негативно относился к самодовлеющей красочности и развлекательности национального искусства тех лет [1, с. 179]. Дютийе стремился запечатлеть в своих сочинениях послевоенного периода психологическое состояние, связанное с пережитой фашистской оккупацией, – сосредоточенность, внутреннюю собранность, духовное напряжение. Непредсказуемые смены лирических настроений соотносятся с острохарактерными эпизодами, яркие вспышки эмоций сменяются углубленными философскими размышлениями.

Поиск новых индивидуальных формообразующих приемов ярко представлен в Сонате для гобоя и фортепиано (1947), которая занимает особое место в раннем творчестве композитора: с этого произведения фактически начинается путь Дютийе к подлинно индивидуальным и значительным опусам. Именно в Сонате происходит кристаллизация наиболее значимых выразительных приемов, характерных для зрелого инструментального стиля А. Дютийе [2, с. 112].

Соната для гобоя и фортепиано была написана по заказу директора Парижской консерватории К. Дельвенкура, который стремился пополнять репертуар традиционно проводимых исполнительских конкурсов оригинальными сочинениями авторитетных столичных композиторов – О. Мессиана, А. Жоливе, А. Дютийе. Участие в подобных конкурсах позволяло студентам-старшекурсникам приобрести необходи-

мый профессиональный опыт и воспользоваться предлагаемыми стипендиями для последующей стажировки за рубежом по окончании Парижской консерватории.

Выполнение соответствующих заказов способствовало появлению ряда сочинений Дютийе для деревянных духовых инструментов. Все отмеченные произведения относятся к раннему периоду творчества французского композитора [3]. В последующие годы он весьма скептически оценивал свои ранние опусы, предшествовавшие фортепианной Сонате op. 1 (1948). Тем не менее, такие сочинения, как Соната для гобоя и Сонатина для флейты, и сегодня очень популярны в среде музыкантов-исполнителей, неизменно причисляющих эти композиции к «золотому фонду» современного концертно-педагогического репертуара. Более того, определенный уровень технической сложности и новизны авторского музыкального языка позволяет и сегодня включать Сонату для гобоя в списки обязательных произведений, фигурирующих на авторитетных конкурсах молодых исполнителей.

Как известно, в XIX – начале XX столетия динамичное развитие сольного и камерно-ансамблевого исполнительства на деревянных духовых инструментах, характерное для барочной и классической эпох, фактически сменилось «довольно длительным периодом застоя» [4, с. 54]. Из немногочисленных сольных произведений, написанных для гобоя композиторами в указанный период, следует упомянуть «Три ромansa» для гобоя и фортепиано Р. Шумана, «Каприччио» А. Понкьелли, а также «Вариации на тему М. Глинки», принадлежащие Н. Римскому-Корсакову. И только после Первой мировой войны интерес к гобою как солирующему инструменту вновь возрастает [5, с. 148]. Появляются новые модели инструмента и приемы игры, совершенствуются технические возможности исполнителей [4, с. 59–62]. Значительный вклад в пополнение и

обогащение гобойного репертуара внесли французские композиторы нескольких поколений [6, с. 10] – от К. Сен-Санса до А. Жоливе, А. Дюттие, Ф. Пуленка и др. Таким образом, Анри Дюттие в определенной степени способствовал современному утверждению гобоя как солирующего и камерно-ансамблевого инструмента.

Соната Дюттие представляет собой трехчастный цикл, своеобразно преломляющий традиции жанра: несколько сумрачная лирико-философская I часть (Grave – Aria) сменяется напористой, яркой II-й (Vif – Scherzo), которая переходит в масштабный динамичный Финал. Примечательной особенностью данного цикла является сплав различных стилевых тенденций – неоклассической и позднеромантической. Наряду с индивидуально трактуемыми жанровыми и композиционными «моделями» соответствующих частей, указанное «двуединство» реализуется в сфере музыкального тематизма. С одной стороны, здесь преобладает имитационно-полифоническое (чаще всего каноническое) экспонирование и вариационное развитие основных тем, с другой, – сами по себе тематические построения могут формироваться в соответствии с принципом сопряженности интонационного «ядра» и последующего мотивного развертывания.

Характерной особенностью музыкальной драматургии в указанном сонатном цикле является значимая роль определенных тематических связей, реализуемых благодаря использованию интонационной преемственности и внедрению цитат-реминисценций. Благодаря этому трехчастная Соната наделяется чертами внутреннего структурного объединения: I и II части, исполняемые без перерыва, могут быть восприняты как специфическая разновидность контрастно-составной формы, которая соотносится с масштабным, развернутым сонатным *allegro* Финала.

На протяжении I части доминирует своего рода образная «моносфера», вследствие чего драматургического противопоставления или видимого конфликта не возникает. Экспонированию основной темы в партии фортепиано предшествует лаконичное вступление (*pp*) – размеренная поступь четвертных длительностей в низком регистре (контроктава), наделяемая функцией специфического «фигурированного баса». Указанное мерное движение является фоном для последующего тематического развития. В плавной распевной мелодии особая протяженность дыхания сочетается с преобладанием восходящей направленности движения – от низкого регистра в партии фортепиано (малая октава) к среднему и высокому; гобой интонирует указанную тему октавой выше. Главная тема экспонируется в каноническом изложении обоими участниками

ансамбля с интервалом в два такта; при этом характер звучания данной темы в каждой партии отличается индивидуальностью. Первоначальное проведение у фортепиано ассоциируется с некой затаенностью, самоутраченностью музыкального образа. Напротив, благодаря тембру солирующего гобоя основная тема приобретает эмоциональную открытость и доверительность, звучит нежно и мягко (Пример 1).

Основной исполнительской проблемой в I части является последовательное воплощение динамических нюансов, указанных автором. К началу 1950-х годов соответствующий диапазон выразительных средств гобоя был довольно ограниченным; исходя из этого, разнообразие громкостно-динамической палитры достигалось преимущественно средствами фортепианной партии. Впрочем, столь же необходимым представлялось сохранение оптимального звукового баланса выбранных инструментов, учитывающее реальные возможности гобоиста. Так, на протяжении I части Сонаты используемые регистры гобоя и фортепиано зачастую совпадают. Однако тембровые и динамические характеристики этих регистров оказываются весьма несходными. Для гобоя первая и, отчасти, вторая октавы – низкая тесситура, в которой инструмент звучит сравнительно тихо и приглушенно. Исполнителю надлежит проявить высокий профессионализм, чтобы тематический материал с первых же тактов был представлен ярко, выразительно, динамически разнообразно.

Другая сложность, которая возникает в процессе исполнения Арии, – использование перманентного дыхания. Этот прием позволяет успешно реализовать все фразировочные предписания – весьма протяженные лиги, указанные автором. В середине XX века перманентное дыхание очень редко применялось гобоистами, лишь немногие мастера уверенно владели подобной техникой. К настоящему времени рост профессионального мастерства, демонстрируемый исполнителями, позволил обеспечить фактически повсеместное использование перманентного дыхания. Поэтому сейчас каждый гобоист выразительно интонирует протяженные мелодические фразы, не прерывая их для пополнения запасов воздуха. Разумеется, композитор указывает подходящие моменты для взятия дыхания, отмечая их знаками цезуры. Но соответствующие предписания в целом подразумевают решение музыкально-синтаксических задач, фиксируя начало или завершение мелодической фразы, восходящее или нисходящее направление интонационного развертывания, и т. д.

По окончании раздела, включающего в себя экспонирование и развитие основной темы, излагается новый тематический материал. Условная

побочная тема – грациозная, трепетная, просветленно-возвышенная – может рассматриваться как непосредственное развитие лирико-философской образной сферы, господствующей в Арии. При этом указанной теме отводится важная драматургическая роль в рассматриваемом цикле, поскольку соответствующая реминисценция впоследствии завершит II часть Сонаты (Пример 2).

В отличие от предшествующей основной темы, интонационное развитие на протяжении данного раздела характеризуется нисходящей направленностью. Каноническое изложение условной побочной темы в партии фортепиано привлекает особое внимание благодаря выбранному автором хрустально-прозрачному высокому регистру (третья октава). Дальнейшее проведение указанной темы, порученное гобой, требует большой плавности звуковедения и широты мелодического дыхания (*legato* в условиях преобладания высокого регистра). Фортепианное изложение в этом разделе, напротив, отличается массивностью и тяжеловесностью – преобладанием аккордовой техники и многочисленных октавных удвоений. Последовательное драматургическое нарастание завершается яркой, мощной кульминацией. Мелодическое развитие в партии гобоя достигает своеобразной «вершины» – звука $f^{\sharp}$, самого высокого в I части, многократно и громко (нюанс f) повторяемого (как бы «скандируемого») на протяжении кульминационной зоны. Помимо надлежащего запаса воздуха, исполнение данного эпизода подразумевает безукоризненную точность звуковысотного интонирования, что представляется отнюдь не легкой задачей в условиях высокого регистра. Партия фортепиано, также излагаемая по преимуществу во второй и третьей октавах, насыщается многозвучными аккордами. Важнейшая задача, решаемая участниками дуэта, – поддержание оптимального динамического баланса звучания (Пример 3).

Кульминационная зона отличается ясной и последовательно реализуемой логикой метроритмической организации. Автором указан свободный характер исполнения (*ad libitum*) – как в партии гобоя, так и в партии фортепиано. В нотном тексте не предусмотрено тактовое деление, что соотносится с рекомендуемым подходом к метрической пульсации (*rubato*). Наряду с этим, исполнителям необходимо придерживаться точно заданного ритмического рисунка, не допуская значительных отклонений от указанной «схемы». В противном случае возникает опасность «рассредоточения» звуковой формы и нарушения монолитного единства дуэтного ансамбля.

Переход ко II части (*Scherzo*) осуществляется *attacca*. Тем самым подчеркивается контраст

между соотносимыми образно-эмоциональными сферами – в целом уравновешенной и спокойной Арией (с чертами элегической созерцательности) и напористым, жестким, импульсивным Скерцо. Во II части запечатлевается драматичный, напряженно-экспрессивный образ; его развертывание обусловливается преобладанием заостренно-характеристической, даже «злой» танцевальности. Кроме того, здесь прослеживается видимая оппозиция между основными разделами сложной трехчастной формы: активной танцевальной теме крайних частей противопоставляется плавная, распевная лирическая тема срединного эпизода.

Скерцо начинается острыми, «стаккатными» аккордами фортепиано в низком регистре, задающими четкий ритм и бодрый маршеобразный характер последующего исполнения. Композитор в условиях заданной фактуры будто бы старается передать отрывистое звучание группы низких струнных инструментов (виолончелей и контрабасов). Затем на фоне указанной ритмической пульсации излагается тема гобоя.

В Скерцо обнаруживаются специфические трудности исполнения, о которых следует упомянуть особо. Прежде всего, активно варьируется ритмическая пульсация, а в дальнейшем – тактовый размер; исходя из этого, следует фиксировать чередования сильных долей, координируя процесс совместного исполнения. Кроме того, создание определенного звукового образа в данной части Сонаты преимущественно достигается с помощью однотипного штриха (*staccato*), используемого в обеих партиях. Трудность заключается в достижении предельной слитности ансамблевого звучания, воспринимаемого как единое целое. Другая проблема, заслуживающая упоминания, – регистровый контраст. Тема гобоя поначалу развертывается в первой октаве, где инструмент звучит довольно тихо. В партии фортепиано при этом доминирует низкий регистр (контроктава – малая октава). В подобной тесситуре современный рояль зачастую характеризуется тяжеловесностью и некоторой резкостью звучания. Между тем партия фортепиано ни в коем случае не должна главенствовать в дуэте, «заглушая» соло гобоя (Пример 4).

Первоначальное изложение основной темы затем несколько видоизменяется благодаря последующим двум проведениям; каждое из них характеризуется внутренними структурными преобразованиями и тематическими дополнениями. Завершающее проведение темы представлено в «редуцированном» варианте, что обуславливается связующей функцией данного раздела. Ярko выраженный контраст по отношению к основной теме возникает благодаря появлению ритмически «невесомой» (синкопированной) мелодии в высо-

ком регистре. Новая тема песенно-лирического характера в интонационном плане близка Арии. Общий распевный характер и широта дыхания сочетаются в данном построении с кварто-квинтовыми мотивами. Благодаря этому мелодическая линия охватывает большой диапазон, приобретает возвышенную трепетность звучания. Светлая, певучая мелодия гобоя словно простирается над остинатными плясовыми «ритмо-формулами» партии фортепиано (Пример 5).

Процесс развития второй темы сменяется эпизодом разработочного плана – здесь главенствуют свободно варьируемые зловеще-скерцозные мотивы начальных построений. Данная «мини-разработка» характеризуется непрерывными и все более экспрессивными «диалогами» гобоя и фортепиано. Эмоциональное нагнетание сопровождается динамическим «крещендированием», увенчанным главной кульминацией II части.

Отмеченная кульминация основывается на «резюмирующем» проведении второй, песенно-лирической темы, которая воссоздается с некоторыми интонационными «отклонениями». В репризе насыщенность фортепианного изложения возрастает, звучание становится более мощным и громким, чему способствует аккордовый вариант репрезентации музыкального материала. Учитывая это обстоятельство, исполнители должны сохранять оптимальный динамический баланс, чтобы не заглушить основную мелодическую линию солирующего гобоя (Пример 6).

Заключительное проведение указанной темы своеобразно подытоживается небольшим «последствием»-реминисценцией – лаконичная кода вновь напоминает слушателю о предшествующей «Арии», варьируя начальные мотивы второй темы Grave. Благодаря этому формируется интонационно-тематическая арка, подчеркивающая видимое драматургическое единство I и II частей.

Цикл завершается динамичным, грациозно-увлекательным Финалом, где преобладают радостные, безмятежные эмоции. Общий песенный характер авторского высказывания оттеняется некоторыми элементами танцевальности, светлые воспоминания – безыскусными лирическими признаниями. Подобное взаимодействие жанровых сфер характерно для камерно-инструментальных сонат, претворяющих классикоромантические традиции XIX – начала XX столетий. Отсутствием видимой конфликтности предопределяются и композиционное построение данной части цикла (сонатная форма с развернутым эпизодом вместо разработки и сокращенной репризой), и выбранная тональность B-dur.

Как и в предыдущих частях, основной музыкальный материал излагается канонически: первоначально экспонируется в партии фортепиано,

затем вступает солирующий гобой. Мелодическая линия главной темы сочетает в себе черты кантиленности и инструментальности (с характерными скачками на октаву, сексту, квинту). Тема интонируется гобоем в достаточно высоком регистре, однако динамический нюанс (*p*) подразумевает сдержанное, как бы отдаленное звучание. В процессе исполнения необходимо добиваться рельефного воссоздания «двухуровневой» контрастно-полифонической фактуры: двухголосный канон является, в свою очередь, составной частью контрапунктического взаимодействия в духе басо-остинатной техники (см. партию левой руки в сопровождении; Пример 7).

Короткий связующий раздел предваряет тему побочной партии, излагаемую в тональности субдоминанты (Es-dur), что вызывает ассоциации с ладогармоническим развитием сонат периода ранней классики. При этом у гобоя отчетливо слышна тональность Es-dur, а в басу – C-es-dur, трезвучие соответствующей VI «неаполитанской» ступени, благодаря чему создается ярко выраженный политональный эффект (Пример 8).

Заключительная партия, развивающая основные мотивы главной темы, утверждает субдоминантовую тональность Es-dur.

Классическая разработка в финальной части заменена развернутым контрастным эпизодом с новой темой. Последняя контрастирует в образно-эмоциональном плане основному тематическому материалу Сонаты. В партии гобоя, на фоне размеренной ритмической пульсации у фортепиано, излагается таинственная, причудливо синкопированная восходящая мелодия. Порой она приобретает несколько изломанный характер благодаря неожиданно появляющимся хроматическим мотивам (Пример 9).

После изложения указанного материала следует его активное развитие. Тема серединного эпизода проводится еще несколько раз, постепенно обновляясь, варьируясь, насыщаясь различными экспрессивными интонациями.

Кульминация данного эпизода своеобразно подытоживает предшествующее драматургическое развитие видоизмененным повторением главной темы финала. В этом фрагменте названная тема звучит уверенно, торжественно, даже несколько помпезно, чему способствует выставленный динамический нюанс *ff*. В партии фортепиано преобладает массивное и яркое октавное изложение, оттеняющее мелодию гобоя. Тема в увеличении проводится в A-dur, весьма удаленном от основной тональности Сонаты.

Исполнительская сложность данного раздела предопределяется выдержанным звуковым балансом двух партий. Необходимо учитывать регистровые и тембровые возможности гобоя,

соблюдая при этом динамическую умеренность фортепианного звучания.

Весьма протяженный эпизод посвящен развитию отдельных интонаций главной темы, после чего осуществляется переход к репризе, на протяжении которой, помимо тональных сдвигов, каких-либо ощутимых изменений не происходит. Побочная тема, согласно классической традиции, излагается в основной тональности B-dur.

Следует заметить, что в последующих сочинениях музыкальный язык композитора подвергался интенсивному обновлению и усложнению. Начиная с 1950-х годов, отмеченная тенденция в творчестве Дютийе привела к постепенному сближению с Вторым авангардом. По мнению исследователей, этому способствовала активная работа композитора в драматическом театре, кинематографе, а также на радио [1, с. 179; 7, с. 219]. В указанный период, наряду с О. Мессианом, А. Жоливе, П. Булезом и другими французскими мастерами, Дютийе предпринимал творческие эксперименты, обу-

словленные развитием додекафонной техники Новой венской школы в русле позднейшего сериализма [8, с. 86; 9, с. 137]. Исходя из этого, а также в силу определенного догматизма, присущего авангардным течениям в послевоенной музыкальной культуре Западной Европы, автор Сонаты для гобоя занимал остро критическую позицию в плане художественно-эстетической оценки собственных произведений второй половины 1940-х годов.

Впрочем, сегодняшнее восприятие раннего камерного творчества Дютийе отличается гораздо большей взвешенностью и объективностью. Современные музыканты единодушно отмечают бесспорный вклад французского мастера в развитие академического исполнительства на деревянных духовых инструментах. Столь же бесспорной заслугой Дютийе является обогащение сольного и ансамблевого репертуара для гобоя высокохудожественными сочинениями, которые повсеместно фигурируют ныне в концертных программах и учебно-педагогическом репертуаре.

•—————• ПРИЛОЖЕНИЕ —————•

Пример 1
Дютийе А. Соната для гобоя и фортепиано. Ч. I.
Главная тема

ARIA
Grave $\text{♩} = 50$

Oboe

Piano

pp (calme et uniforme)

pp

8^{va}

(8).....

sempre pp

Пример 2
Ч. I. Побочная тема

1

pp

poco

pp un peu en dehors

p

pp

calme

pp

Пример 3
Ч. I. Кульминация

2

ad lib.

sempre f

f (ad lib.)

f

p

f

p

SCHERZO
3 Vif (♩ = 144)

Vif (♩ = 144)

pp staccato

sfp

sfp

sfp

sfp

8vb
Ped. (sourde seulement)

(8)

p

più p

Пример 6
Ч. II. Кульминация

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Первая система включает вокальную партию, начинающуюся с *f marcato*, и фортепианное сопровождение с *m.g.* и *sfz* (sforzando) акцентами. Вторая система продолжает фортепианное сопровождение с *sfz* и ** Ped.* (pedal) указаниями. Ключевая подпись имеет два диэза (F# и C#).

Пример 7
Ч. III. Главная партия

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Первая система включает вокальную партию и фортепианное сопровождение с *m.d.*, *m.g.* и *p* (piano) указаниями. Вторая система продолжает фортепианное сопровождение с *p* (piano) указанием. Ключевая подпись имеет два диэза (Bb и Eb).

Пример 8
Ч. III. Побочная партия



Пример 9
Ч. III. Середина (Эпизод)

ЛИТЕРАТУРА

1. Куницкая Р. И. Французские композиторы XX века: очерки. М.: Сов. композитор, 1990. 208 с.
2. Mari P. Henri Dutilleux. Paris: Hachette, 1973. 221 p.
3. Анри Дютйе // Музыкальные сезоны. 2018. URL: <https://musicseasons.org/anri-dyutije/> (дата обращения: 10.11.2023).
4. Юргенсон П. Б. Гобой. М.: Музыка, 1973. 72 с.
5. Федотов А. А. Методика обучения игре на духовых инструментах: учеб. пособие. М.: Музыка, 1975. 160 с.
6. Стефанович Д. В. Ненормативные оркестровые и ансамблевые составы в музыке XX века // Инструментальное искусство на рубеже XX–XXI веков: проблемы современного творчества, исполнительства, педагогики: межвуз. сб. науч. тр. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 8–12.
7. Humbert D. Henri Dutilleux: L'œuvre et le style musical. Paris: Champion – Slatkine, 1985. 256 p.
8. Porcile F. La belle époque de la musique française: 1871–1940. Paris: Fayard, 1999. 474 p.
9. Barraud H. La France et la Musique occidentale. Paris: Gallimard, 1956. 214 p.

REFERENCES

1. *Kunitskaya R.* Frantsuzskie kompozitory XX veka [French Composers of the 20th Century]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1990. 208 p.
2. *Mari P. Henri Dutilleux.* Paris: Hachette, 1973. 221 p.
3. *Henri Dutilleux.* In: Muzykal'nye sezony [Musical Seasons]. 2018. URL: <https://musicseasons.org/anri-dyutije/> (date of application: 10.11.2023).
4. *Yurgenson P.* Goboy [Oboe]. Moscow: Muzyka, 1973. 72 p.
5. *Fedotov A.* Metodika obucheniya igre na dukhovykh instrumentakh [Methodology of Wind Instruments Playing to Train]: textbook. Moscow: Muzyka, 1975. 160 p.
6. *Stefanovich D.* Nenormativnye orkestrovye i ansamblevye sostavy v muzyke XX veka [Non-standard orchestral and ensemble performing staffs in the 20th century music]. In: Instrumental'noe iskusstvo na rubezhe XX–XXI vekov: problemy sovremennogo tvorchestva, ispolnitel'stva, pedagogiki [Instrumental art at the boundary of the 20th–21st centuries: Problems of modern creative work, performing art, pedagogy]: collected articles. St. Petersburg: A. Herzen Russian State Pedagogical University, 2004. Pp. 8–12.
7. *Humbert D.* Henri Dutilleux: L'œuvre et le style musical. Paris: Champion – Slatkine, 1985. 256 p.
8. *Porcile F.* La belle époque de la musique française: 1871–1940. Paris: Fayard, 1999. 474 p.
9. *Barraud H.* La France et la Musique occidentale. Paris: Gallimard, 1956. 214 p.

Чистяков Роман Вячеславович

кандидат искусствоведения, доцент кафедры эстетического воспитания
детей дошкольного возраста

Московский педагогический государственный университет

Россия, 119991, Москва

fanddt1980@yandex.ru

ORCID 0000-0002-2679-7455

Roman V. Chistyakov

Ph. D. (Art), Associate Professor

at the Department of Pre-school Age Children Esthetic Education

Moscow Pedagogical State University

Russia, 119991, Moscow

fanddt1980@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-2679-7455