

ИНСТРУМЕНТОВКА КАК СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ: АКУСТИЧЕСКИЕ И КОЛОРИСТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ В СОЧИНЕНИЯХ А. ПАВЛЮЧУКА ДЛЯ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА

А. С. Невдашеев

Военный институт (военных дирижеров) Военного университета имени князя Александра Невского, г. Москва, Российская Федерация

Духовой оркестр XXI века является неотъемлемой частью культурной жизни российского общества. Его звучание не только сопровождает военно-музыкальные фестивали, военные парады на Красной площади, различного рода церемониальные мероприятия, но и раскрывает колористику духовых инструментов на филармонических сценах, фестивалях академической музыки в исполнении лучших отечественных концертных коллективов.

Статья посвящена анализу оркестровых приемов в сочинениях саратовского композитора Алексея Павлючука «Приближение» и «Парадокс» для духового оркестра. Его партитуры отличаются яркой оркестровкой, концептуальностью мышления и ориентированностью на акустические особенности духовых и ударных инструментов, что создает благодатную «почву» для научного познания.

Для композиторской практики XXI века характерно активное обращение к жанру академической музыки для духового оркестра. Чувствуя его акустический и колористический потенциал, авторы произведений воплощают с его помощью свои художественные идеи. Накопившийся репертуар музыки для духового оркестра, несомненно, требует научного понимания, что обусловило актуальность выбора произведений А. Павлючука для анализа принципов и приемов инструментовки. Оставаясь в русле исторически сформированных традиций, композитор находит собственный индивидуальный почерк оркестровки, что в свою очередь расширяет представление о принципах трактовки современного духового оркестра.

Ключевые слова: духовой оркестр, инструментовка, А. Павлючук, «Московская осень», тембр, современная музыка.

Введение

Современные композиторы сочиняют произведения именно для духового оркестра, воплощая свои творческие замыслы, используя неповторимое колористическое звучание, особенную фактурную плотность, интересный с точки зрения акустики динамический профиль – характеристики, присущие данному исполнительскому составу [1, с. 22].

Дополнительным обстоятельством, объясняющим научный интерес к анализу партитур А. Павлючука, является мысль Н. А. Римского-Корсакова, высказанная им в «Основах оркестровки»: «Напрасно Берлиоз и Геварт из всех сил стараются приводить глюковские примеры. Язык этих примеров слишком стар и чужд нашему современному музыкальному уху, поэтому не может быть полезен» [2, с. 10]. Исходя из вышеприведенного высказывания можно сделать вывод о перманентной необходимости анализа партитур современных композиторов для понимания актуальных тенденций в сфере инструментовки.

Алексей Павлючук – член Союза композиторов России, преподаватель, лауреат множества Всероссийских и международных конкурсов, автор музыки для различных оркестровых, вокальных и инструментальных составов. В данной статье будет предпринята попытка проанализировать

два его произведения: «Приближение» и «Парадокс» – с точки зрения применения композитором средств инструментовки¹.

Обзор литературы

Существует достаточное количество научных трудов, посвященных искусству инструментовки. Большая их часть, несомненно, ориентирована на теорию оркестровки для симфонического состава оркестра. Наиболее значительный вклад в развитие данной науки внесли композиторы-теоретики XIX и XX веков: Г. Берлиоз [3], Н. А. Римский-Корсаков [2], Ф. Геварт [4], А. М. Веприк [5], Г. И. Банщикова [6], Ю. А. Фортунатов [7], С. Адлер [8]. Вместе с этим, отечественные исследователи постоянно осуществляют работу, связанную с изучением инструментовки произведений, написанных для духового оркестра, которая отражена в диссертациях таких авторов, как Е. П. Макаров [9], А. Л. Ермоленко [10], В. Р. Худoley [11], Л. Ф. Дунаев [12].

Методы исследования

Основополагающим методом исследования в данной научной работе является анализ партитур,

¹ Алексей Павлючук – член Союза композиторов России, педагог, автор музыки для различных инструментальных составов, в том числе для духового оркестра. С подробной биографией и полным перечнем произведений можно ознакомиться на сайте Союза Композиторов России. – URL: <https://saratovcomposers.ru/composers/pavluchukav/> (дата обращения: 15.11.2025).

при помощи которого была предпринята попытка выявить приемы и принципы функциональной и колористической инструментовки, применяемые автором при сочинении произведений для духового оркестра. Не осталось без научного внимания и личное мнение композитора по поводу своего творчества и оркестровки в целом.

Результаты и дискуссия

Существует множество примеров в мировой академической музыке, иллюстрирующих различного рода акустические «движения», такие как постепенное приближение издали «вражеской силы» в «Ленинградской» симфонии Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, за счет применения широкого спектра оркестровых средств; имитация движения поезда в произведении Артюра Онеггера «Пасифик 231», которое является удачной иллюстрацией механистичности в искусстве XX века. Тема «движущегося поезда» периодически и весьма удачно используется в «звучовом» творчестве. Например, на одном из концертов фестиваля современной музыки «Московская осень» состоялась премьера сочинения композитора Татьяны Астафьевой «Рождественское путешествие дядюшки С. на поезде», в котором также изображаются его звуки средствами духового оркестра.

Сочинение Алексея Павлючука «Приближение», исходя из его названия, можно отнести к числу тех, которые иллюстрируют «движение» в музыкальном повествовании.

Произведение обрамляет хлопок фрусты, который довольно сильно, в данном контексте, напоминает звук кинематографического приспособления, отделяющего сцены фильма во время съемок друг от друга, под названием «нумератор». Применение маракасов в динамике *p* создает акустический фон, похожий на «шипение» пленки в старой записи кинокартины (рис. 1). Вероятно, такими звукоизобразительными приемами создается некоторая параллель с первым в мире фильмом, снятым братьями Люмьер в 1896 году – «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота». Подобные ассоциации возникают при анализе и прослушивании «Приближения» А. Павлючука.

The image shows a musical score for three snare drums (Batt.) in measures 88-91. The score is divided into three systems. The first system (measures 88-90) features Maracas in the first staff (p) and Triangolo in the second staff (mf). The second system (measures 90-91) features Tamburino in the second staff (p) and Frusta in the third staff (ff). The third system (measures 91) features Frusta in the third staff (ff). The notation includes various rhythmic patterns and dynamic markings.

Рис. 1. А. Павлючук «Приближение», такты 88–91
Fig. 1. A. Pavlyuchuk “Approximation”, bars 88–91

Эффект «приближения» охватывает несколько уровней формы данного произведения: на архи-

тектоническом уровне – за счет постепенного нагнетания динамического профиля и накопления фактурных составляющих, что изображает некоторое «движение» художественного образа; на микроуровне – за счет поэтапного соединения, сближения основных мелодических элементов между собой, которые изначально обособлены, но в дальнейшем развитии накладываются друг на друга. Сама фактура сочинения, ее исходное состояние «прозрачности» и дальнейшее уплотнение фактуры также создают эффект «движения» в музыкальной ткани.

Первый тембро-ритмический комплекс, который используется композитором для создания эффекта приближения на микроуровне, состоит из партий валторн и тромбонов, в дальнейшем развитии повторяется еще четыре раза и, видоизменяясь, становится все более динамизированным, что создает необходимый акустический образ. В первом повторении практически нет изменений, за исключением незначительной вариации в группе ударных инструментов. Во втором – положение аккорда меняется, он переносится на октаву вниз, переходит из широкого расположения в тесное, с добавлением группы инструментов басовой tessitura. За счет этого звучание становится более насыщенным, создавая акустический эффект «приближения» к слушателю. Третье построение почти полностью повторяет первое, а четвертое – второе. Происходит чередование данных тембро-ритмических комплексов, при развитии и насыщении остальной оркестровой фактуры. Таким образом, при помощи оркестровых средств звук то приближается, то отдаляется.

Вторым элементом, иллюстрирующим постепенное акустическое приближение, является аккорд, возникающий сразу после уже рассмотренного тембро-ритмического комплекса. Это созвучие с каждым новым разом все более и более насыщается динамически и инструментально, что полностью подчеркивает общую концепцию произведения. В дальнейшем развитии из него «произрастает» новая интонация более дробного характера, которая по мере звучания произведения расслаивается и переплетается с другими элементами фактуры.

Третий формообразующий элемент – интонационно-тембровая структура, очертания которой композитор вводит постепенно, в сольных партиях инструментов. В дальнейшем музыкальном повествовании данная структура также усиливается и тембрально усложняется за счет добавления новых оркестровых красок.

Основой для построения формы произведения становится развитие этих трех составляющих: в экспозиционной части произведения они приводятся автором довольно разрозненно, на расстоянии друг от друга, а по мере развертывания музыкальной фактуры все более и более сливаются между собой, взаимопроникают, что подтверждает концепцию

и идею данного произведения с точки зрения изображения эффекта «приближения-отдаления».

В самом конце произведения, перед завершающим ударом «фрусты-нумератора», звучит своеобразное «эхо» тремолирующих флейт и кларнета пикколо, которое является в какой-то степени акустической разрядкой накопленной тембральной и динамической энергии, созданной в результате достижения эффекта максимального «приближения» к слушателям.

Вторым объектом анализа оркестрового письма А. Павлючука в настоящей работе выступает «Парадокс» для духового оркестра. По словам автора, в данном сочинении не предлагается явной сюжетной программности, соответственно, раскрыть замысел названия возможно множеством способов. При анализе партитуры были выявлены интересные приемы и подходы к инструментовке, а также к использованию акустических и колористических особенностей звучания духового оркестра.

Фактура произведения представляет собой, в большей степени, колористический фон, где происходит своеобразная «игра» оркестровыми красками.

Примечательно использование колорита литавр в качестве солирующего инструмента, связывающего между собой остальные элементы фактуры произведения. Одним из первых композиторов, придающих литаврам черты солирующего инструмента, был Бетховен. В качестве примера можно привести сольные такты из «Скерцо» 9 симфонии. О роли ударных инструментов размышляют многие исследователи XXI века. В своей статье Александр Демченко говорит об усилении роли ударных инструментов в XX веке на примере оперы «Нос» Д. Шостаковича: «О сугубом “эксклюзиве”, связанном с введением народных музыкальных инструментов, уже говорилось (это опять-таки служит обострению тембровой характерности), поэтому остается упомянуть о чрезвычайном расширении батареи ударных – до десяти наименований. Именно с этим инструментарием связано совершенно небывалое: для него композитор написал самостоятельный номер – Антракт к третьей картине, чем был невероятно сильно проакцентирован свойственный опере дух авангардного эксперимента (стоит напомнить, что на Западе первая композиция для ударных появится только три года спустя – “Ионизация” Э. Вареза, 1931)» [13, с. 53].

А. Соловей в статье «Тембровые и изобразительные возможности ударных инструментов в симфонической музыке XX и XXI веков» говорит следующее: «Применение ударных инструментов в творчестве композиторов XX – начала XXI в. обуславливается нередко уникальным композиторским замыслом, который исполнителям и исследователям следует раскодировать, опираясь на стилизованный и культурно-исторический опыт музыкального искусства» [14, с. 29].

Наряду с особенностями трактовки ударных инструментов интересно проанализировать применения деревянной группы духового оркестра. В начальных тактах произведения характерно использование кларнетов и саксофонов. Партии инструментов группируются в основном попарно, причем движение одного противоположно движению второго. То есть применяется некоторая «инверсионность» в мелодическом расположении, что создает интересный в акустическом плане звуковой эффект (рис. 2).



Рис. 2. А. Павлючук «Парадокс», такты 1–6
Fig. 2. A. Pavlyuchuk “Paradox”, bars 1–6

Автор чередует сольные партии инструментов, находящихся на разных «полосах» партитуры, противопоставляя звучание самого высокого по тесситуре инструмента – флейты пикколо – самому нижнему регистру партий туб и контрабаса, в сравнительно небольшой промежуток времени, обогащая звучание оркестра новыми красками в процессе развертывания музыкальной мысли. По мнению Д. Загидуллиной и Е. Никифоровой, «...очень высокие и очень низкие регистры струнных, деревянно-духовых, медных в сочетании с особой чистотой и возвышенной духовностью мелодизма композитора придают звучанию его оркестра запредельную глубину и высоту, отчего музыка становится своеобразной “лестницей в небеса”» [15, с. 63].

Также следует отметить применение автором элементов серийной техники. Например, мелодический рисунок указанных партий состоит из 12 неповторяющихся звуков, которые начинаются широким интервалом, постепенно переходящим в тесные.

Композитор в поисках новых тембровых сочетаний находит интересный с точки зрения окраски звука синтез трубы с сурдиной и гобоя. Оба инструмента исполняют свои партии в динамике *f*, в ярких регистрах и в унисон. Особенностью данного ансамбля является разница в акустической силе звучания трубы, несмотря на наличие сурдины, по отношению к гобоя, за явным преимуществом трубы. Тем самым композитор создает тембр, близкий по звучащим характеристикам, но в то же время разный по громкости музыкальных инструментов. Как отмечает А. Веприк, «...изменение тембра придает музыкальному явлению новое значение, новый характер. Воплощение музыкального образа достигается данным звуковысотным текстом в единстве с данным тембром» [5, с. 25]. Данное высказывание удивительно точно согласуется с подходом А. Павлючука.

Для оркестровки Павлючука характерно использование тесных интервалов в басовом регистре (например, в партиях туб), что противоречит классическим принципам вертикального построения аккордов (рис. 3). Аккорд *tutti* в традиционном понимании обычно ориентирован на звуки натурального звукоряда, в котором в каждой вышестоящей октаве звуков в два раза больше, чем в предыдущей. Чем ниже регистр, тем дальше друг от друга располагаются ноты. Данная композиторская рекомендация изложена в «Основах оркестровки» Римского-Корсакова: «Естественный звукоряд (натуральная гамма) может служить образцом расположения аккорда в оркестровом сложении, указывая на широкие интервалы внизу и более тесные по мере восхождения в высшие октавы» [2, с. 58]. Также существует зависимость от длины звуковой волны низких по характеристикам частот. В нижнем диапазоне длина волны больше, что создает некоторый акустический диссонанс в восприятии интервалов в тесном расположении. Следует отметить, что подобные поиски необычного звучания оркестровой палитры исключительно положительным образом влияют на слуховые ощущения при прослушивании композиции, это, в свою очередь, также обогащает духовой оркестр новыми красками. Г. Банщиков в «Законах функциональной инструментовки» формулирует следующее утверждение: «Тембровое обновление особенно действенно в тех случаях, когда композитор сознательно избегает прочих способов противопоставления элементов формы (динамического, темпового, фактурного и т. д.)» [6, с. 56].



Рис. 3. А. Павлючук «Парадокс», такты 69–73
Fig. 3. A. Pavlyuchuk “Paradox”, bars 69–73

В целом, можно отметить, что фактура произведения носит дробный характер, но до того момента, пока автор не вводит колорит валторн, которые исполняют довольно протяженное мелодическое построение, что выступает контрастом по отношению остальной фактуре произведения. Их вступление как будто разделяет произведение на две части: после появления данного элемента оркестровая ткань заметно уплотняется, ее компоненты взаимодействуют и переплетаются друг с другом.

Автор также использует в данном произведении и сонорную технику. Например, в партиях корнетов звучат громкие отрывистые яркие звуковые «пятна» кластерного типа (рис. 4). Необходимо отметить, что подобного рода колористика удачно прослушивается в верхнем регистре медных инструментов, что, несомненно, является большим преимуществом звучания духового оркестра. Такие звуковые «пятна» встречаются и в других инструментальных ансамблях и груп-

пах. В последующем развитии, постепенно накапливая энергию, как и все произведение в целом, данные созвучия приобретают масштаб общего оркестрового *tutti*, в вертикали которого присутствуют все 12 полутонов октавы. Такое акустическое решение звучит остро и в достаточной степени «новаторски» по отношению к существующему репертуару духового оркестра. В своей статье М. Анисеева по данному поводу отмечает следующее: «Соноризм представляет собой одну из важнейших техник XX века, в которой выразилось новое мышление и заложен фундамент для последующих открытий в области фактуры и тембра» [16, с. 28].



Рис. 4. А. Павлючук «Парадокс», такты 13–14
Fig. 4. A. Pavlyuchuk “Paradox”, bars 13–14

Выводы

Подводя итог, можно отметить ряд особенностей в произведениях «Приближение» и «Парадокс» Алексея Павлючука с точки зрения применения средств инструментовки: во-первых, постоянный поиск нетривиальных инструментальных сочетаний, созвучия которых «порождают» своеобразные колористические миксты; во-вторых, удачное использование акустических особенностей в звучании духового оркестра, расширяющих композиторский арсенал; в-третьих, ярко выраженный индивидуальный почерк оркестровки, обусловленный тем, что инструментовка Алексея Павлючука опирается на методы и подходы, накопленные композиторским опытом XIX и XX веков.

Произведения «Приближение» и «Парадокс» дополнили репертуар академической музыки для духового оркестра и, безусловно, расширили представления о его звучании.

В работе Н. Гуляницкой «Методы науки о музыке» высказано примечательное мнение: «Продуктивным, на наш взгляд, оказывается то понимание, в котором участвует авторское слово, сказанное о собственном сочинении, о работах “сотоварищей по цеху”» [17, с. 15]. В связи с этим уместны и собственные слова Алексея Павлючука о том, что ему всегда было интересно писать музыку для составов, которые он не использовал ранее, а взявшись за работу, он всегда старается сочинить что-нибудь необычное, отличающееся от того, что уже до него написано. Необходимо признать, что это композитору, несомненно, удалось.

Благодарности

Алексею Вячеславовичу Павлючуку за предоставленные партитуры и комментарии к своему творчеству.

Литература

1. Невдашев, А. С. Особенности инструментовки в произведениях для духового оркестра Татьяны Васильевой / А. С. Невдашев // Слово о музыке. – 2024. – № 2 (15). – С. 22–30.
2. Римский-Корсаков, Н. А. Основы оркестровки : в 2 т. / Н. А. Римский-Корсаков. – Т. 1. – М. : Книга по требованию, 2023. – 124 с.
3. Берлиоз, Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке : в 2 т. / Г. Берлиоз. – Т. 1. – М. : Музыка, 1972. – 306 с.
4. Геварт, Ф. Руководство к инструментовке / Ф. Геварт. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2024. – 236 с.
5. Веприк, А. М. Трактовка инструментов оркестра / А. М. Веприк. – М. : Музгиз, 1961. – 303 с.
6. Банщиков, Г. И. Законы функциональной инструментовки : учебное пособие / Г. И. Банщиков. – СПб. : Композитор, 1999. – 240 с.
7. Фортунатов, Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей / Ю. А. Фортунатов ; сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е. И. Гординой. – М. : Московская консерватория, 2009. – 384 с.
8. Adler, S. H. The Study of Orchestration / S. H. Adler. – 3rd ed. – New York ; London : W. W. Norton, 2002. – 864 p.
9. Макаров, Е. П. Концертные сочинения советских композиторов для духового оркестра и их роль в развитии духовой музыки в Советском Союзе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Е. П. Макаров. – М., 1950. – 24 с.
10. Ермоленко, А. Л. Эволюция инструментовки в отечественной духовой музыке до 70-х годов XIX века : дис. ... канд. искусствоведения / А. Л. Ермоленко. – М., 2000. – 183 с.
11. Худолей, В. Р. Стилистические черты инструментовки для духового оркестра в творчестве советских композиторов 40–80-х годов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / В. Р. Худолей. – М., 1991. – 26 с.
12. Дунаев, Л. Ф. Становление инструментовки-науки и ее развитие в отечественном музыковедении XX века : дис. ... д-ра искусствоведения / Л. Ф. Дунаев. – М., 2000. – 339 с.
13. Демченко, А. И. Русский музыкальный авангард начала XX века и «Нос» Д. Шостаковича / А. И. Демченко // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2024. – № 4. – С. 44–55.
14. Соловей, А. И. Тембровые и изобразительные возможности ударных инструментов в симфонической музыке XX и XXI веков / А. И. Соловей // Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке. – 2023. – № 6 (26). – С. 29–34.
15. Загидуллина, Д. Р. Темброво-оркестровый аспект симфонических произведений Б. Чайковского / Д. Р. Загидуллина, Е. Е. Никифорова // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2021. – № 1. – С. 52–65.
16. Аникеева, М. Д. Особенности сонорной фактуры в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века / М. Д. Аникеева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2022. – № 3 (65). – С. 28–38.
17. Гуляницкая, Н. С. Методы науки о музыке : исслед. / Н. С. Гуляницкая. – М. : Музыка, 2015. – 256 с.

Невдашев Александр Сергеевич – адъюнкт (аспирант) кафедры инструментовки и чтения партитур, Военный институт (военных дирижеров) Военного университета имени князя Александра Невского (Москва), e-mail: nevdashev.1995@mail.ru. ORCID: 0009-0009-2980-0144

Поступила в редакцию 15 ноября 2025 г.

DOI: 10.14529/ssh260207

INSTRUMENTATION AS A MEANS OF ARTISTIC EXPRESSION: ACOUSTIC AND COLORISTIC TECHNIQUES IN A. PAVLYUCHUK'S COMPOSITIONS FOR WIND BAND

A. S. Nevdashev

*Military Institute (Military Conductors) named after Prince Alexander Nevsky
Military University, Moscow, Russian Federation*

The brass band of the 21st century is an integral part of Russian culture. Its sound accompanies military music festivals and parades on Red Square, various ceremonial events, as well as reveals the coloristics of brass instruments on philharmonic stages and academic music festivals performed by the best Russian concert bands.

This article analyzes the orchestral techniques used in the compositions “*Approximation*”

and “*Paradox*” for wind orchestra written by the Saratov composer Alexey Pavlyuchuk. His scores are characterized by a vivid orchestration, conceptual thinking, and a focus on the acoustic features of wind and percussion instruments, which creates a fertile “ground” for research and analysis.

The compositional practice of the 21st century is characterized by an active appeal to the genre of academic music for brass bands. Composers recognized the acoustic and colorful potential of this genre and used it to express their artistic ideas. The growing repertoire of music for brass bands requires scientific analysis. As a result, the works of A. Pavlyuchuk have been selected for analysis of orchestration principles and techniques. While maintaining the historical traditions of orchestration, the composer developed his own unique orchestration style, which expanded our understanding of the principles of modern brass band composition.

Keywords: wind band, instrumentation, A. Pavlyuchuk, “Moscow Autumn”, timbre, modern music.

References

1. Nevdashev A.S. Osobennosti instrumentovki v proizvedeniiakh dlia dukhovogo orkestra Tatiyany Vasil'evoy [Features of Instrumentation in Works for Wind Orchestra by Tatyana Vasilyeva] // *Slovo o muzyke*. 2024. № 2 (15). P 22–30.
2. Rimskii-Korsakov N.A. Osnovy orkestrovki: T. 1 [Fundamentals of Orchestration: Vol. 1]. Moscow: Book on Demand, 2023. 124 p.
3. Berlioz G. Bol'shoi traktat o sovremennoi instrumentovke i orkestrovke [Grand Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration]. Vol. 1. Moscow: Musice, 1972. 306 p. Vol. 2. Moscow: Music, 1972. 527 p.
4. Gevart F. Rukovodstvo k instrumentovke [Guide to Instrumentation]. Saint Petersburg: Doe: Planet of Music, 2024. 236 p.
5. Veprik A.M. Traktovka instrumentov orkestra [The Treatment of Orchestra Instruments]. Moscow: Muzgiz, 1961. 303 p.
6. Banshchikov G.I. Zakony funktsional'noi instrumentovki [Laws of Functional Instrumentation]: uchebnoe posobie. Saint Petersburg: Komposer, 1999. 240 p.
7. Fortunatov I.A. Lektsii po istorii orkestrovnykh stilei [Lectures on the History of Orchestral Styles]; sost., rasshifrovka teksta lekcij, primech. E.I. Gordinoy. Moscow: Moscow Conservatory, 2009. 384 p.
8. Adler S.H. The Study of Orchestration. 3rd edition. New York; London: W.W. Norton, 2002. 864 p.
9. Makarov E.P. Kontsertnye sochineniia sovetskikh kompozitorov dlia dukhovogo orkestra i ikh rol' v razvitii dukhovoii muzyki v Sovetskom Soiuzie [Concert Works by Soviet Composers for Wind Orchestra and Their Role in the Development of Wind Music in the Soviet Union]: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Moscow, 1950. 24 p.
10. Ermolenko A.L. Evoliutsiia instrumentovki v otechestvennoi dukhovoii muzyke do 70-kh godov XIX veka [The Evolution of Instrumentation in Russian Wind Music Until the 1870s]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Moscow, 2000. 183 p.
11. Khudolei V.R. Stilisticheskie cherty instrumentovki dlia dukhovogo orkestra v tvorchestve sovetskikh kompozitorov 40–80-kh godov [Stylistic Features of Instrumentation for Wind Orchestra in the Works of Soviet Composers of the 1940s–1980s]: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Moscow, 1991. 26 p.
12. Dunaev L.F. Stanovlenie instrumentovki-nauki i ee razvitie v otechestvennom muzykoznanii XX veka [The Formation of Instrumentation as a Science and Its Development in Russian Musicology of the 20th Century]: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. Moscow, 2000. 339 p.
13. Demchenko A.I. Russkii muzykal'nyi avangard nachala XX veka i “Nos” D. Shostakovicha [Russian Musical Avant-Garde of the Early 20th Century and “The Nose” by D. Shostakovich] // *Uchenye zapiski Rossiiskoi akademii muzyki imeni Gnesinykh*. 2024. № 4. P 44–55.
14. Solovei A. I. Tembroye i izobrazitel'nye vozmozhnosti udarnykh instrumentov v simfonicheskoi muzyke XX i XXI vekov [Timbre and Expressive Possibilities of Percussion Instruments in Symphonic Music of the 20th and 21st Centuries] // *Vestnik MGIM imeni A.G. Shnitke*. 2023. № 6 (26). P 29–34.
15. Zagidullina D.R., Nikiforova E.E. Tembroye-orkestrovyy aspekt simfonicheskikh proizvedenii B. Chaikovskogo [Timbre and Orchestral Aspect of Symphonic Works by B. Tchaikovsky] // *PHILHARMONICA*. 2021. № 1. P 52–65.
16. Anikeeva M.D. Osobennosti sonornoi faktury v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov poslednei treti XX veka [Features of Sonoristic Texture in the Works of Russian Composers of the Last Third of the 20th Century] // *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniia*. 2022. № 3 (65). P. 28–38.
17. Gulyanitskaya N.S. Metody nauki o muzyke: issledovanie [Methods of Music Science: A Study]. Moscow: Music, 2015. 256 p.

Alexander S. Nevdashev – Postgraduate Student of the Department of Instrumentation and Reading Scores, Military Institute (Military Conductors) named after Prince Alexander Nevsky Military University (Moscow), e-mail: nevdashev.1995@mail.ru

Received November 15, 2025

ОБРАЗЕЦ ЦИТИРОВАНИЯ

Невдашев, А. С. Инструментовка как средство художественного высказывания: акустические и колористические приемы в сочинениях А. Павлючука для духового оркестра / А. С. Невдашев // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2026. – Т. 26, № 2. – С. 59–65. DOI: 10.14529/ssh260207

FOR CITATION

Nevdashev A, S. Instrumentation as a means of artistic expression: acoustic and coloristic techniques in A. Pavlyuchuk's compositions for wind band. Bulletin of the South Ural State University. *Ser. Social Sciences and the Humanities*, 2026, vol. 26, no. 2, pp. 59–65. (in Russ.). DOI: 10.14529/ssh260207
