ИЗДАТЕЛЬСТВО ГРАМОТА

Манускрипт • Manuscript

ISSN 2949-3242 (online)
ISSN 2618-9690 (print)

2025. Том 18. Выпуск 4 | 2025. Volume 18. Issue 4
Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): manuscript-journal.ru

RU

Д. Шостакович как инструментатор: черты стиля и мастерства в реоркестровке виолончельного концерта ля-минор Р. Шумана

Лукьянов А. В.

Аннотация. Цель исследования – дополнить существующие представления о чертах творческого процесса и оркестрового стиля Д. Д. Шостаковича. В статье проведён сравнительный анализ партитур Концерта для виолончели ля-минор, написанного Р. Шуманом, а впоследствии заново инструментованного Шостаковичем. Научная новизна состоит в выявлении особенностей работы Д. Шостаковича как инструментатора в случае его обращения к чужому авторскому материалу. В результате исследования определено, что совокупность внесённых композитором изменений представлена сочетанием решений, связанных как с технологией инструментовки, так и с некоторыми общими стилистическими закономерностями его собственного музыкального языка.

EN

D. Shostakovich as an orchestrator: features of style and mastery in the re-orchestration of R. Schumann's Cello Concerto in A Minor

A. V. Lukyanov

Abstract. The aim of the study is to supplement existing knowledge of the characteristics of the creative process and orchestral style of Dmitri Shostakovich. The article presents a comparative analysis of the scores of the Cello Concerto in A minor, written by Robert Schumann and subsequently re-orchestrated by Shostakovich. The scientific novelty lies in identifying the peculiarities of Shostakovich's work as an orchestrator when dealing with another composer's material. As a result of the research, it was determined that the totality of the composer's changes is represented by a combination of solutions related both to the technology of orchestration and to some general stylistic patterns of his own musical language.

Введение

Актуальность настоящего исследования обусловлена значимостью для искусствознания фиксации особенностей оркестрового стиля Д. Шостаковича – признанного матера инструментовки. При этом нужно отметить определённую специфику данной работы. Если чаще всего представление об оркестровом стиле формируется на основании анализа авторских произведений композиторов, когда инструментовка неотделима от сочинения, то в настоящем случае проанализирована техника действий композитора-инструментатора, когда с него снимается необходимость в создании нового материала и остаётся только требование к целесообразному распределению уже существующего.

Для достижения вышеупомянутой цели следует решить следующие задачи:

– проанализировать и сравнить партитуры Концерта для виолончели ля-минор Р. Шумана (1883) и Д. Шостаковича (2022) (они же являются материалами исследования);

– классифицировать наблюдаемые в партитуре Шостаковича отличия с точки зрения принципов инструментовки и элементов музыкального языка.

Основным методом исследования стал сравнительный анализ, при котором проводилось сопоставление партитур Р. Шумана и Д. Шостаковича и выявлялись сходства и различия в их оркестровых интерпретациях одного и того же музыкального материала.

Теоретическую базу составили классические и современные труды по инструментовке и инструментоведению (Емельянов, 2022; Пистон, 1990; Попов, 2024; Римский-Корсаков, 1946), а также литература о творчестве Шостаковича (Акопян, 2004; Бобрик, 2022; Гервер, 2015).

Практическая значимость исследования состоит в возможности непосредственного использования в курсах теории и практики инструментовки иллюстраций из данной статьи в качестве примеров различных

Научная статья (original research article) | https://doi.org/10.30853/mns20250195

© 2025 Авторы. © 2025 ООО Издательство «Грамота» (© 2025 The Authors. © 2025 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

оркестровых стилей. Финальные положения, касающиеся особенностей стиля и инструментовки Шостаковича, могут также закрепляться в курсах истории музыки XX века, истории оркестровых стилей.

Обсуждение и результаты

Одной из форм творческого процесса Д. Д. Шостаковича была инструментовка произведений других композиторов. И хотя данные партитуры немногочисленны и сильнейшим образом разнятся по масштабам (от пьес Д. Скарлатти до оперных шедевров М. П. Мусоргского) (Месхишвили, 1996, с. 272-273), серьёзное отношение ко всем ним подтверждается наличием у каждой соответствующего опусного номера. Сюда же относится и работа с крупной инструментальной формой – новая оркестровка Концерта для виолончели ля-минор Р. Шумана.

Нужно сказать, что в историческом аспекте до сих пор не прояснён вопрос о том, каким образом это сочинение представлялось самому Шуману. Рассмотрение партии солиста со «скрипичной» точки зрения вызвано как спецификой музыкального языка (по мнению дирижёра, профессора МГК им. П. И. Чайковского П. Б. Ландо, концерт изначально был написан как скрипичный и лишь затем переложен для виолончели – о чём было сообщено в личной беседе 24.12.2024), так и трудностью для исполнения на виолончели, и наличием в архиве скрипача и друга семьи Шуманов Йозефа Иоахима рукописного переложения для скрипки. Но такой подход не только не входит в противоречие с собственно виолончельной версией, но и в ряде эпизодов представляется более выигрышным (Иофф, 2022, с. 31-37). Концерт написан в трёхчастной форме «быстро – медленно – быстро». Длительность его составляет около 25 минут. При этом средняя часть носит характер интермеццо между двумя более масштабными крайними.

Внешние обстоятельства работы мало примечательны: известно лишь, что она выполнялась по просьбе М. Л. Ростроповича (концерт входил в его репертуар ещё с 1940-х годов, времени учёбы в консерватории) и протекала в Доме творчества композиторов в Дилижане (Армения) в июле 1963 года, а премьерное исполнение состоялось в Большом зале Московской консерватории несколько месяцев спустя (Бобрик, 2022). Автограф, который мог бы помочь в уточнении деталей творческого процесса, отсутствует – имеется только рукописная копия, выполненная переписчиком (Бобрик, 2022). Сочинение публиковалось в издательствах «Музыка» (1966 год) и «DSCH» (2022 год).

Сравнительный анализ авторской и реоркестрованной версий позволяет прояснить принципы партитурного письма Шостаковича: часть из них носит технический характер и скорее отражает общие подходы к инструментовке в XX веке, часть же явно индивидуальна.

Ряд нововведений коснулся **состава оркестра**, затронув все его группы, хотя в целом он остался тем же малым симфоническим (Попов, 2024, с. 21-22), каким полагал его Шуман:

1) введён видовой инструмент, флейта-пикколо, в парный состав группы деревянных духовых;

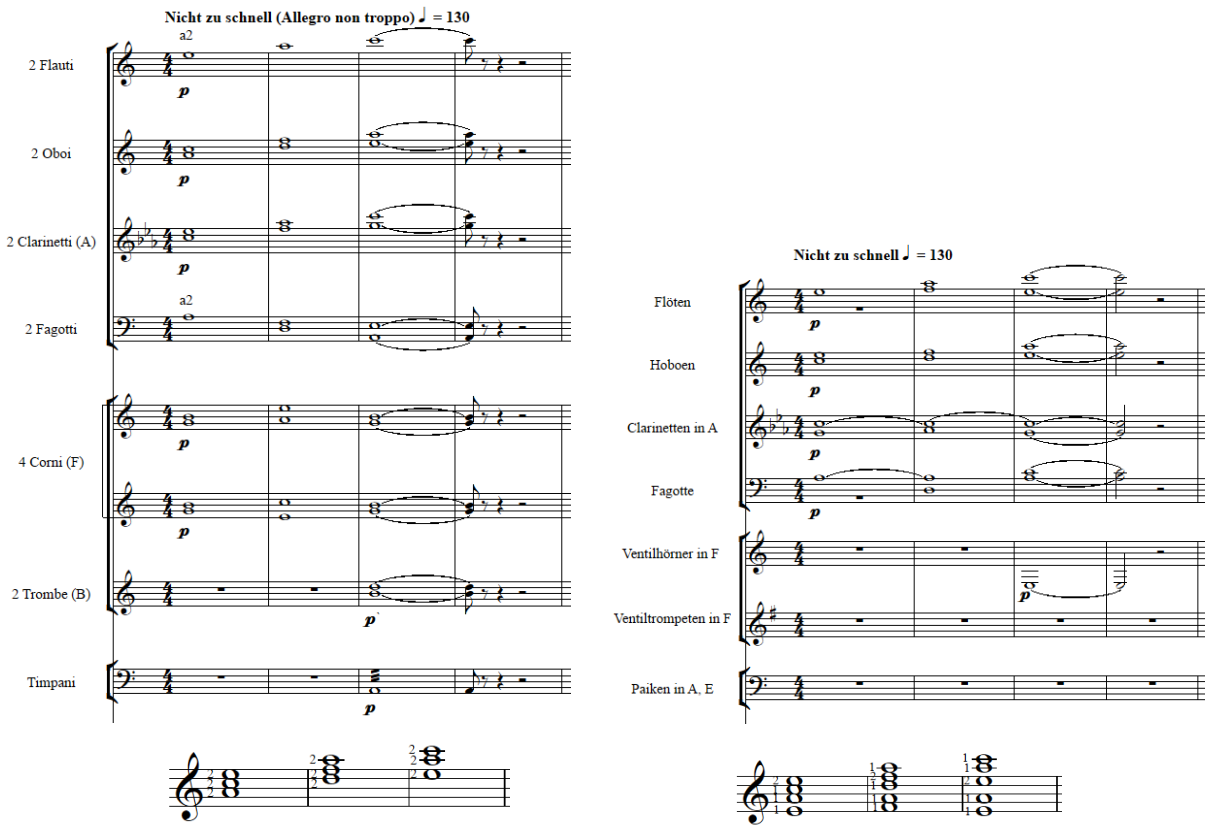
2) сбалансировано число исполнителей в группе медных инструментов: двум трубам противостоят не 2, а 4 валторны, что более корректно с точки зрения динамики – как было подмечено ещё Н. А. Римским-Корсаковым (1946, с. 25), две валторны в динамике форте соответствуют громкости одной трубы; здесь же – вместо трубы F, свойственной XIX веку (Пистон, 1990, с. 230), использована труба B, которая в XX веке стала своеобразным стандартом (Пистон, 1990, с. 236) и до настоящего времени является типичным представителем сопрановых узкомензурных медных симфонического и духового оркестров;

3) группа ударных не обогащалась новыми инструментами, однако состав литавр пополнен – наряду с традиционными, большой и малой, находящимися в тонико-доминантовом соотношении A-E, применены C, D, G, H. Нельзя исключить, что Шостакович подразумевал при этом использование механических литавр, которые перестраиваются за счёт ножной педали (Рогаль-Левицкий, 1953, с. 324), поэтому существенного увеличения числа реальных котлов могло и не потребоваться;

4) в струнной группе: введён щипковый инструмент – арфа; кроме того, отталкиваясь от отдельных эпизодов в партитуре, можно усмотреть желательность наличия в оркестре пятиструнных контрабасов (к примеру, см. ц. 32-33), хотя напрямую в составе это и не заявлено (для сравнения: в начале «Сюиты на слова Микеланджело Буонаротти» ор. 146а (1974) (Шостакович, 1982), у контрабасов стоит авторская пометка «обязательно пятиструнные»).

Важным с точки зрения **техники** инструментовки представляется стремление Шостаковича к сбалансированности звучания оркестровых вертикалей. Уже с самого начала Концерта определяется разное отношение композиторов к этому параметру, и примером могут служить вступительные такты. Здесь целесообразно обратить внимание на группу высоких деревянных духовых, которые представлены в сопоставимых составах и выполняют сходные функции (тогда как струнные играют колористическую роль, а валторны и литавры использованы Шуманом минимально) (см. фрагменты партитур и их сравнительные схемы в Примере 1).

Видно, что у Шостаковича звучание чётко сбалансировано: постоянно общее количество инструментов в составе аккордов (их 6); каждый голос изложен фиксированным количеством инструментов (по 2); не меняется состав инструментов в изложении каждого голоса (т. е. верхний голос – это, например, всегда две флейты); все голоса перемещаются (и сразу следует отметить, что такой «моторный» характер отличает партитуру композитора в принципе); движение голосов осуществляется в виде высоко расположенных компактных комплексов, что придаёт лёгкость звучанию, а также приближает его характер к мелодии.



Пример 1. *Вступление (здесь и далее порядок расположения иллюстраций следующий: слева или сверху – материал Д. Шостаковича, справа или снизу – Р. Шумана; другой ориентир – названия инструментов на разных языках)*

У Шумана ситуация во многом противоположная: непостоянно общее количество инструментов в аккордах (5, потом 6), меняется количество инструментов и инструментальный состав на каждый голос (как пример, верхнее *ми* (e^2) начато гобоем и флейтой, после чего флейта остаётся одна; или – во втором сверху голосе можно видеть попеременное число разнотембровых инструментов – 1-2-1); движутся не все голоса (см. залигованные ноты в партии первого кларнета); аккорды даны в широком расположении, что придаёт весомость и хоральность (т. е. определённую неспешность, статичность) всему звучанию.

Разобранная ситуация не единична. Уже в следующем тутти она повторяется (Пример 2).

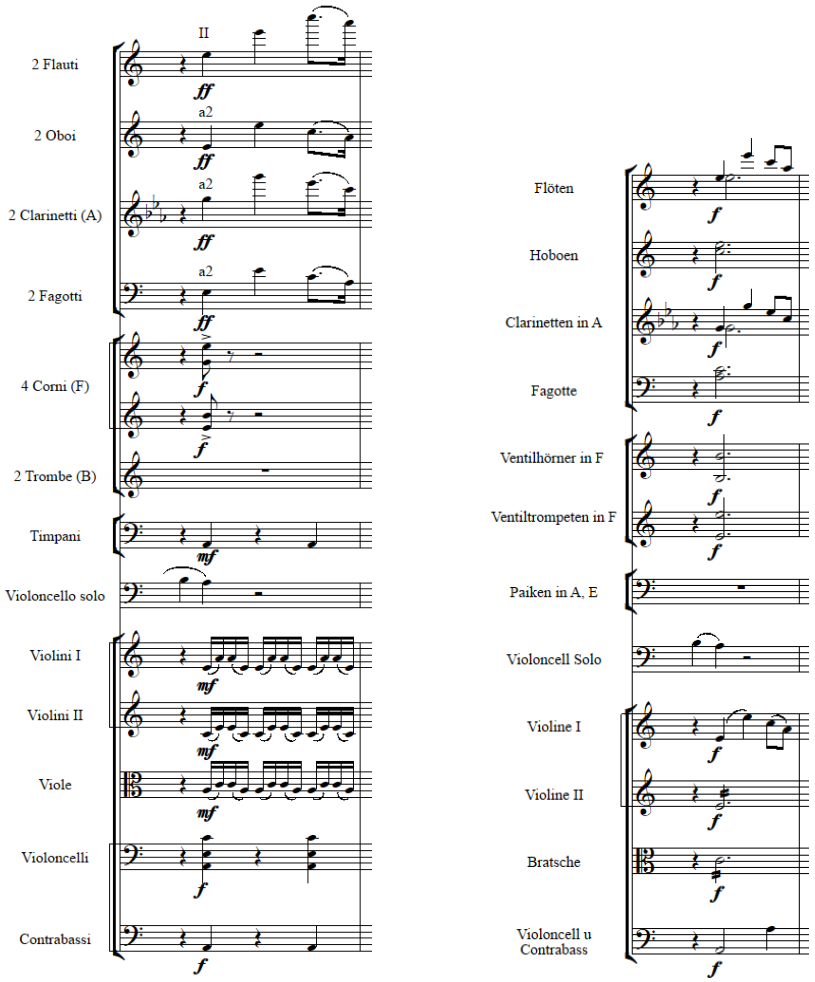
Шуман даёт мелодию в октавном удвоении, но неравномерно, вверху – только у флейты, а ниже – у 1-го кларнета с 1-ми скрипками. Таким образом, в этом случае вверху будет только мелодический призвук, своеобразная краска, обусловленная дисбалансом голосов.

У Шостаковича мелодия равномерно репрезентована по трём этажам – верхний у флейты и двух кларнетов (3 инструмента), что естественно её выделит, средний – два гобоя (инструменты здесь будут хорошо слышны ввиду того, что их тембр интенсивно и ярко звучит в любом регистре), нижний этаж у Шумана отсутствует, а у Шостаковича в нём расположены два фагота (в довольно высокой тесситуре, в первой октаве, по интенсивности звучания они как раз будут приблизительно соответствовать гобоям).

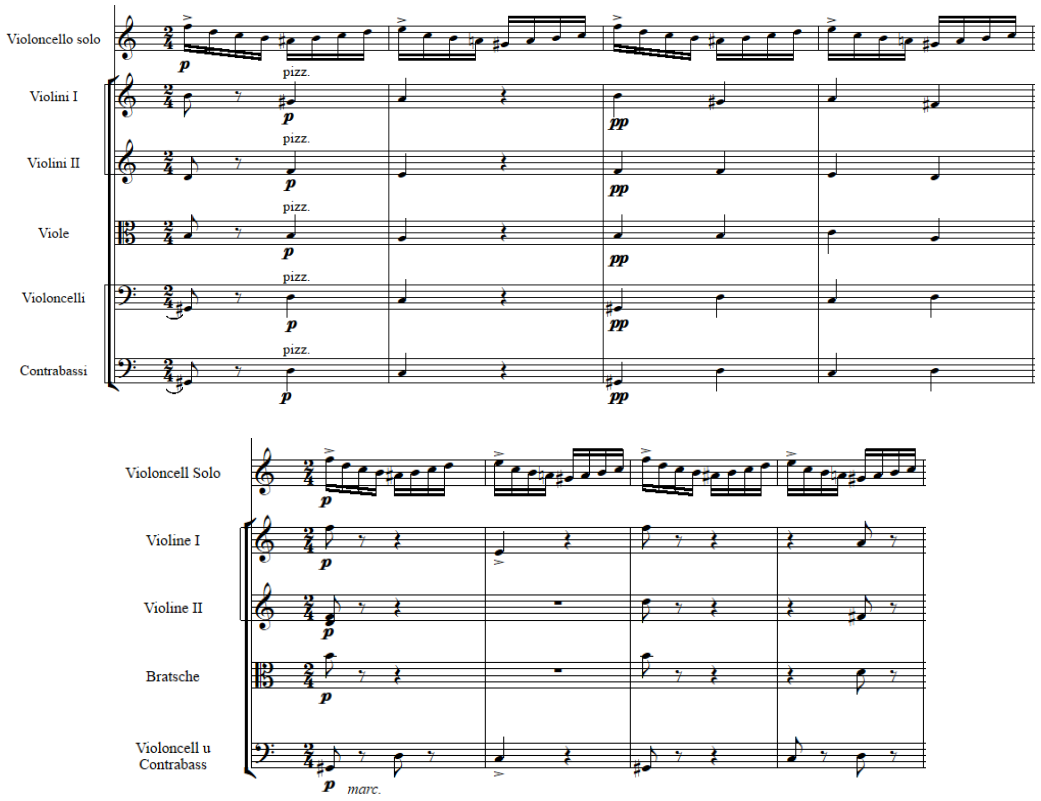
Нужно сказать и о том «воздухе», которым Шостакович окружает партию солиста (Пример 3, из III части). У Шумана верхние ноты фигурационного рисунка виолончели продублированы короткими *arco* струнных. Шостакович же: 1) меняет *arco* на *pizzicatto*, которое звучит не только *тише* в аналогичном нюансе, но и более *коротко* (итог – разгрузка фактуры); 2) спускает аккомпанирующие ноты *ниже*, что окончательно освобождает мелодическую линию.

Один из важнейших суммарных параметров звучания оркестра – **оркестровый колорит**, который определяется соотношением темброво-динамических и фактурно-регистровых красок по вертикали, горизонтали и глубине (Емельянов, 2022). Соотношения эти могут быть самыми разными, и зачастую совершенно противоположные подходы дают близкий эффект: так, колорит будет увеличиваться как при нарастании плотности оркестрового изложения, так и при её разрежении; или – при использовании как чистых индивидуальных тембров, так и тембров сложных комбинированных, многосоставны́х; увеличивается колорит и при нарастании имитационных элементов в текстуре, и при учащении темпа сопоставления контрастных по темброво-динамическим показателям инструментов и ансамблей и т. д. (Емельянов, 2022).

Шостакович по праву уделяет вопросу колорита значительное внимание и в этом аспекте существенно обходит Шумана, у которого общий характер оркестрового изложения несколько компрессирован – многие тутти изложены по сходному тембральному и тесситурному плану, подобному рассмотренным выше.



Пример 2. *Тутти (ц. 7). Нумерация приводится по партитуре Шостаковича, у Шумана она, так же как и разделение на части всего Концерта, отсутствует*



Пример 3. *Сопровождение солиста (ц. 101)*

В вертикальном аспекте партитуры усиление оркестрового колорита у Шостаковича обусловлено:

1) расширением тесситурного диапазона вверх и вниз с приближением к крайним регистрам оркестра. *Пикколо* придаёт яркость и блестящий характер верхним нотам, а *контрабасы* за счёт богатства обертóнами тембра укрепляют и насыщают спектры вертикалей в целом;

2) возрастанием плотности оркестрового звучания. Механизмы этого процесса многообразны;

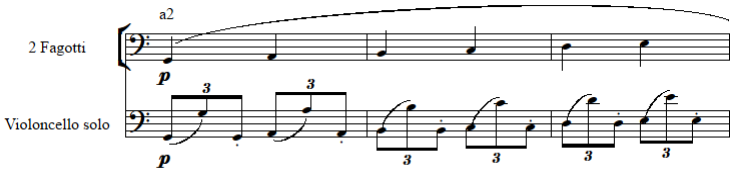
Играют роль нововведённые инструменты

Благодаря наличию 4-х валторн – можно конструировать четырёхголосные аккорды единого тембра, что создаёт ясный и тембрально единый фактурный элемент. Этот механизм хорошо проявляется в нюансе *p (пиано)*, но при переходе на *f (форте)* мощности валторн уже может не хватить, поэтому для получения четырёхголосных аккордов медных (и здесь уже речь будет о комбинированном тембре, но ярком и принадлежащем одной группе инструментов, поэтому выразительном) валторны сдваиваются, а два других голоса отдаются трубам. Такими моментами (для нюанса *piano*) отмечены самые первые такты Концерта (см. Пример 1; можно обратить внимание, что и в начале Концерта к валторнам присоединяются трубы, но здесь их функция не динамическая, а синтаксическая: как и литавры, они призваны подчеркнуть окончание данного раздела.); в III части можно видеть формат изложения в случае нюанса *forte* (см. Пример 6 ниже).

Средняя часть Концерта отличается применением тембра арфы и подкреплена её аккордами. Вносят свою лепту в уплотнение фактуры и литавры, партия которых у Шостаковича иногда протягивается на несколько страниц (например, с ц. 37 по ц. 41). Литаврами подчёркнуты отдельные ритмы партитуры. Наряду с этим они исполняют ритмические фигурации и тремоло. При этом не всегда основой партии инструмента становятся басовые звуки – так, в возникающем в т. 4 ц. 38 доминантовом квинтсекстаккорде звучит прима. Такой подход придаёт дополнительный объём музыкальному пространству (в целом в приведённом фрагменте в горизонтальном срезе у литавр отчётливо выявляется темпорально распределённая гармония ля-минора).

Выявление скрытых голосов

Умение их обнаруживать композитор демонстрировал ещё при инструментовке первых консерваторских сочинений – Прелюдий, ор. 2 (Лукьянов, 2024, с. 101). Здесь же – один из ярких примеров подобного рода – выведение партии фагота из фигурационного рисунка солиста, что цементирует изложение, будучи, по сути, разными преломлениями одной идеи (Пример 4).



Пример 4. *Д. Шостакович. Выведение линии фагота из партии солиста (ц. 82; партии других инструментов опущены)*

Если же вновь обратиться к самому началу Концерта (Пример 1), то видно, как скрытые голоса могут вводиться и на статичных нотах. Например, второй фагот у Шостаковича исполняет не просто словно бы вставленную *ре*, как у Шумана, а совершает скачок *ля-ре*, что усиливает линеарность и повышает интонационную насыщенность материала.

Усиление имитационности

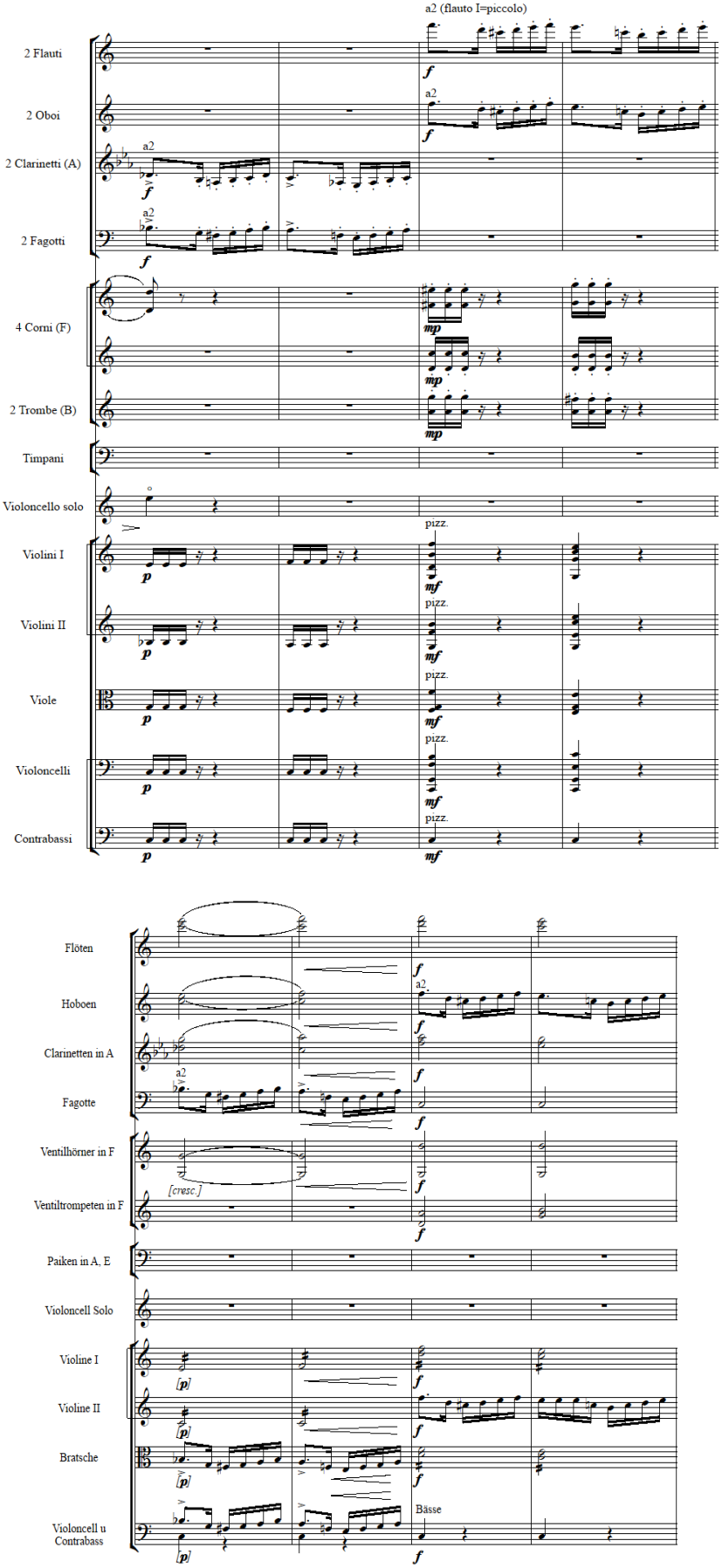
Во-первых, осуществляется подчёркивание имитационности, уже имеющейся в шумановской партитуре (III часть; Пример 5). Здесь проявляется рациональность Шостаковича, заостряющего то, что лишь намечено Шуманом. В приведённом фрагменте у Шумана перекличка идёт между низким и высоким регистрами, и ведущую роль играет в ней тембр деревянных духовых. Струнные, как представляется, задействованы по инерции – только что они играли с солирующей виолончелью и ещё не остановились (с другой стороны, именно в таком подходе – своеобразная условность и традиционность – привычка к обязательной игре струнных). Шостакович устраняет эти инерционность и традиционность, а оставляет сам принцип соотношения – низкой и высокой тесситур, обходясь, в общем, лишь тембром деревянных.

Во-вторых, усиление имитационности идёт через создание нетематических имитационных фрагментов, отсутствующих у Шумана (I часть, ц. 18-19; Пример 6); представляется, что причина ввода именно такого материала – предвосхищение восходящего арпеджио виолончели. При этом имитации следуют как между группами инструментов (струнные и деревянные), так и в пределах группы струнных.

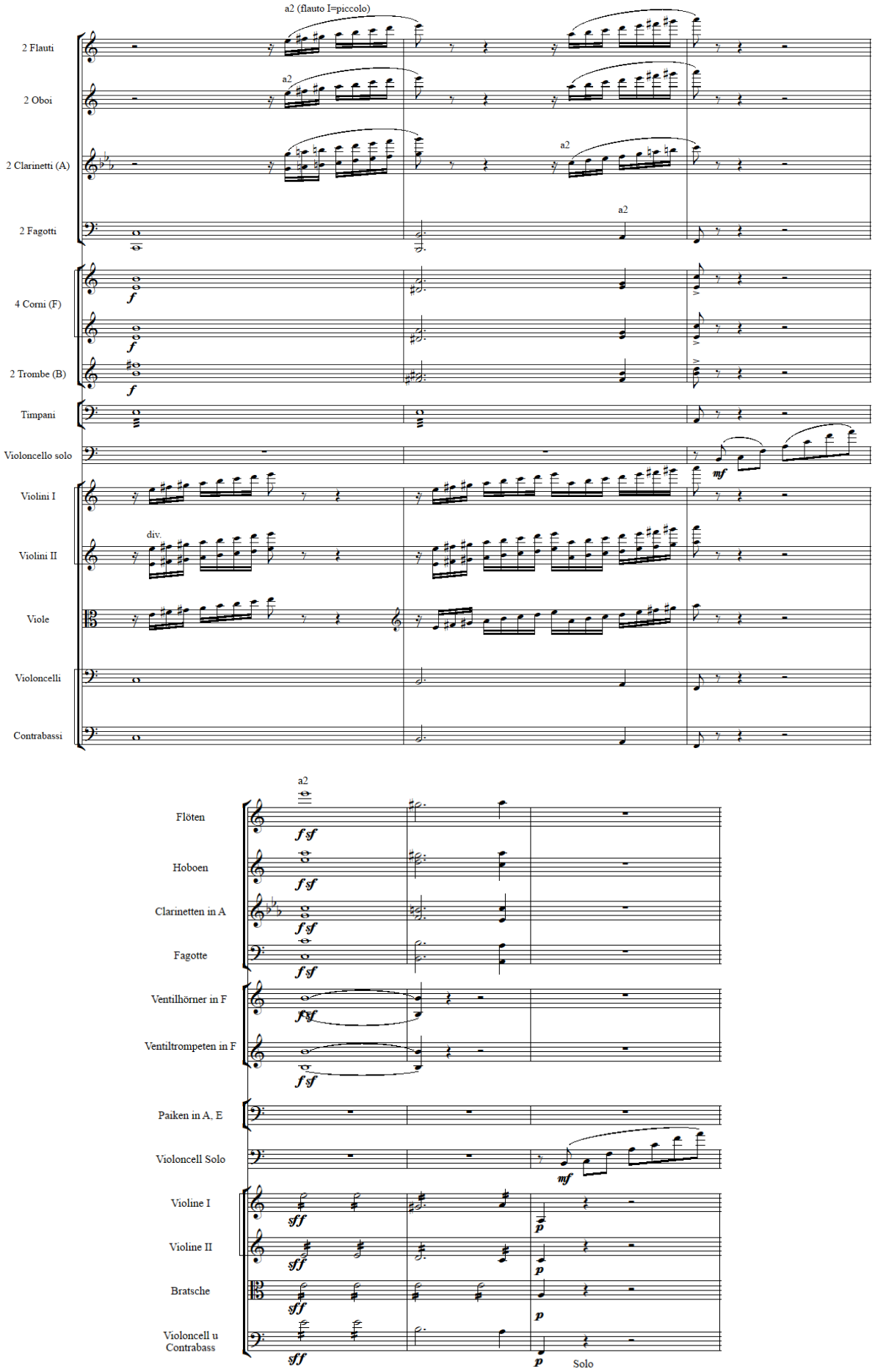
3) работой с тембрами.

Материал деревянных духовых в необычной тесситурной последовательности

Примерами расположения материала деревянных духовых в необычной тесситурной последовательности могут служить фрагменты в ц. 7 первой части и ц. 82 третьей. В них партия гобоя (первая-вторая октава) располагается ниже кларнета, дублирующего в высоком регистре флейту (вторая-третья октава) (такой способ часто используется для изложения дублировки мелодии в сверхсопрановой тесситуре). При этом тембр кларнета как бы укрепляет флейтовые лёгкость и воздушность (Василенко, 1959, с. 12). У Василенко речь идёт о малом кларнете, но опыт показывает, что то же применимо и к кларнету в высоком регистре.



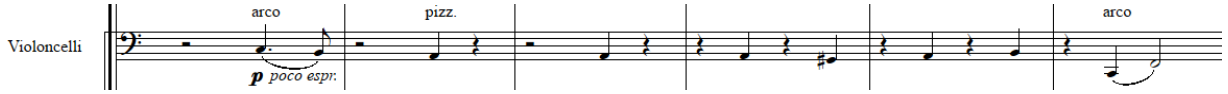
Пример 5. *Имитационность в сравнительном аспекте (ц. 75-76)*



Пример 6. *Материал, вводимый Шостаковичем (ц. 19)*

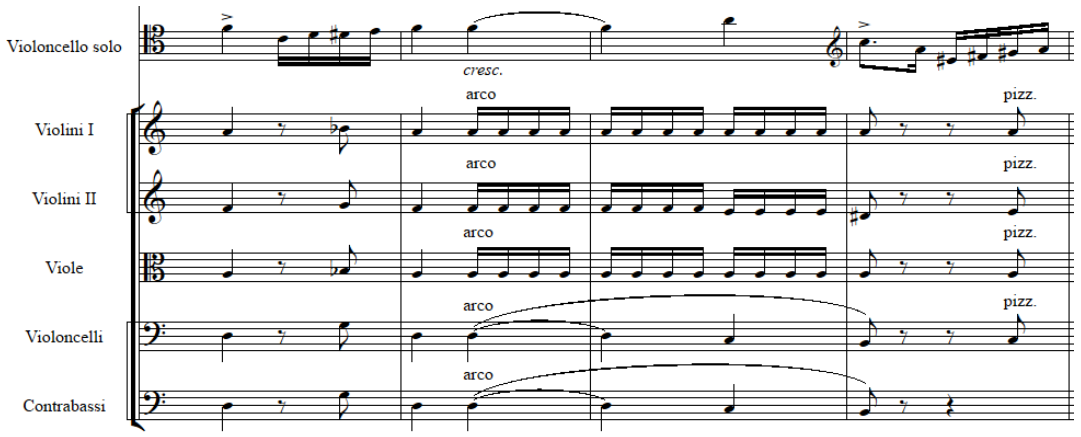
Игра со способами звукоизвлечения у струнных (когда искусное чередование *arco* и *pizzicatto* в каждом случае создаёт свой узор)

В целом, можно отметить, что Шостакович использует данный приём активнее Шумана, точно рассчитывая эффект его применения. Так, в самом начале, с т. 5, Шуман переводит низкие струнные на *arco*, тогда как Шостакович придумывает игру: пока басы играют только отдельные ноты, он сохранят пальцевое звукоизвлечение, но когда в басах пробуждается интонация, вместе с ней возникает и необходимость в смычке (т. 6, потом т. 11). Примечательно, что это один из способов сбережения (как видно из вышеизложенного, для Шостаковича вообще характерно экономное отношение к материалу; особенно ярко это проявляется в сфере полифонической музыки (Гервер, 2015, с. 287)) оркестровых средств – совмещение двух функций у одного инструмента (Пример 7).



Пример 7. *Д. Шостакович. Изменение способов звукоизвлечения у виолончелей в зависимости от присутствия интонации (т. 6-11)*

Это помогает создавать мини-драматургию и в довольно протяжённых разделах. Например, в III части (Пример 8) Шостакович придумывает такую завязку: в моменты активной игры виолончели аккомпанирующие струнные используют *pizz.*, а в момент взятия солистом певучих длинных нот переходят на *arco*.



Пример 8. *Д. Шостакович. Изменение способов звукоизвлечения у струнной группы в зависимости от партии солиста (ц. 100)*

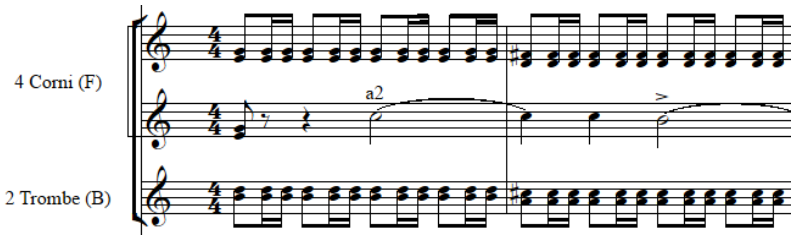
Стремление к чистым индивидуальным инструментальным или групповым тембрам (помогающее распределить и разрядить фактуру)

В ц. 7 (Пример 2) видно, как Шостакович решительно, широкими мазками, оперирует материалом и поручает целым оркестровым группам свои задачи, избегая сочетания различных фактурных функций у одних и тех же, – мелодия целиком сосредоточена у деревянных, а медные и струнные сфокусированы на аккомпанементе, данном в разных ипостасях (аккордовой и фигурационной) (у Шумана флейты, гобои, кларнеты и даже скрипки совмещают по две функции – мелодическую и гармоническую).

В горизонтальном аспекте оркестровый колорит повышается за счёт сопоставления ярких образов, естественно формирующихся при помощи вышеуказанных подходов (и в первую очередь за счёт функционального (а значит, довольно рационального) характера инструментовки, когда у каждой функции свой тембр, своё лицо). Композиторская практика позволяет сказать о следующем: если материал развивается правильно, то одна ситуация (интонационная, оркестровая) абсолютно естественно и самостоятельно переходит в другую. Так, чуть раньше рассмотренное соотношение *pizz.* и *arco* в аккомпанементе Третьей части настолько самодостаточно, что здесь Шостакович даже снимает тембр (а заодно и верхний регистр), задействованный Шуманом для аккордов деревянных духовых, освобождая высокую виолончель для слушателя (ц. 100-101). В свою очередь, приём обнажения струнного тембра позволяет сразу после указанного эпизода (ц. 102) ввести сольный поэтический тембр валторны (у Шумана он привычно затеняется включающимися вместе с валторной деревянными).

В некоторых случаях даже «святая святых» симфонического оркестра, струнная группа, может быть отключена (ц. 98-99), чтобы возникло яркое сочетание солирующей виолончели с литаврами и валторнами (кстати, этот вариант, с небольшими оговорками, был вполне доступен и Шуману, но он им не воспользовался).

Наконец, есть и маленькие любопытные детали – небольшой авторский росчерк, заметный скорее в партитуре, чем на слух, – это ритм галопа в первой части (Пример 9) у труб и валторн, который апеллирует к стилю композитора (известно, что «мотив Вильгельма Телля», по наблюдению музыковеда Л. О. Акопяна (2004, с. 365), вошёл в музыкальный язык Шостаковича ещё с 1930-х годов).



Пример 9. *Ритм галопа в инструментовке Шостаковича (ц. 9)*

Заключение

Таким образом, можно сделать следующие выводы: изменения, внесённые Шостаковичем в партитуру Шумана, многочисленны. Часть их имеет технический характер и отражает общие подходы к инструментовке, сложившиеся в XX веке: это стремление к равновесию звучности, функциональной трактовке оркестра, внимание к оркестровому колориту. Часть же изменений индивидуальна и отражает общее понимание композитором музыкального движения. Сюда следует относить: 1) внимание к чистым тембрам (индивидуальным и групповым); 2) подчёркнутую линеарность (как в интонационном отношении, так и с точки зрения тембральных и колористических моментов); 3) высокую степень рациональности в организации партитуры (во многом благодаря функциональному подходу; по словам самого автора, «момент “иррационального” преобладает в начале творческого процесса, рациональный в последующих стадиях» (Шостакович, 2000, с. 474)); 4) сбережение оркестровых средств; 5) отдельные характерные ритмические фигуры.

Перспективы исследования состоят в первую очередь во включении в его орбиту новых партитур Шостаковича подобного рода с целью укрепления и обновления представлений о его оркестровом почерке.

Материалы исследования | Research materials

1. Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. Серия XV. Инструментовки произведений различных авторов. М.: DSCH, 2022. Т. 147.
2. Шостакович Д. Д. Собрание сочинений: в 42 т. М.: Музыка, 1982. Т. 31. Романсы и песни для голоса с оркестром.
3. Schumann R. Concert (A moll) für Violoncell mit Begleitung des Orchesters // Robert Schumanns Werke, Serie III: Concerte und Concertstücke für Orchester Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1883.

Источники | References

1. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004.
2. Бобрик О. А. Виолончельные концерты Р. Шумана и Б. Тищенко в оркестровке Шостаковича. 2022. http://www.shostakovich.ru/ru/issue/147/
3. Бобрик О. А. Роберт Шуман. Концерт для виолончели с оркестром. Новая оркестровка Д. Шостаковича. Соч. 125. http://www.shostakovich.ru/ru/opus/125/
4. Василенко С. Н. Инструментовка для симфонического оркестра: в 2 т. М.: Музгиз, 1959. Т. 2.
5. Гервер Л. Л. 24 прелюдии и фуги Д. Д. Шостаковича: Рукописные источники. Факсимиле. Пояснительные замечания // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. Серия XII. Сочинения для фортепиано. М.: DSCH, 2015. Т. 113.
6. Емельянов В. Н. О технологической функции инструментовки // Вестник адъюнкта. 2022. № 1.
7. Иофф И. В. Виолончельный концерт Роберта Шумана – жемчужина скрипичного репертуара // Musicus. 2022. № 4 (72).
8. Лукьянов А. В. Ранние произведения Д. Д. Шостаковича: творческий процесс сквозь призму вариантов // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 2.
9. Месхишвили Э. П. Дмитрий Шостакович. Нотографический справочник. М., 1996.
10. Пистон У. Оркестровка. М.: Советский композитор, 1990.
11. Попов С. С. Инструментоведение. СПб.: Лань; Планета музыки, 2024.
12. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки: в 2 т. М. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1946. Т. 1.
13. Рогаль-Левицкий Д. Р. Современный оркестр: в 4 т. М.: Государственное музыкальное издательство, 1953. Т. 2.
14. Шостакович Д. Д. Шостакович о себе и своих сочинениях // Дмитрий Шостакович в письмах и документах / ред.-сост. И. А. Бобыкина. М.: Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки; Антиква, 2000.

Информация об авторах | Author information

RU

Лукьянов Антон Валерьевич[1], к. иск.
[1] Военный университет имени князя Александра Невского, г. Москва

EN

Anton Valerievich Lukyanov[1], PhD
[1] Prince Alexander Nevsky Military University, Moscow

[1] *valluant@yandex.ru*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 23.09.2025; опубликовано online (published online): 22.10.2025.

Ключевые слова (keywords): виолончельный концерт ля-минор Р. Шумана; Д. Д. Шостакович как инструментатор; инструментовка; оркестровый стиль; реоркестровка виолончельного концерта; Robert Schumann's Cello Concerto in A Minor; Dmitri Shostakovich as an orchestrator; instrumentation; orchestral style; re-orchestration of a cello concerto.