

УДК 7.067

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ С ЮНОШЕСКИМИ СИМФОНИЧЕСКИМИ ОРКЕСТРАМИ НА ПРИМЕРЕ СИБИРСКОГО ЮНОШЕСКОГО ОРКЕСТРА И СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА ИСКУССТВ ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО

Жуковский Леонид Леонидович

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, Россия

leonid-vio@mail.ru

Аннотация. В статье рассматриваются ключевые педагогические и исполнительские аспекты профессиональной подготовки молодых музыкантов на примере работы с коллективом Сибирского юношеского оркестра (СЮО) и симфонического оркестра Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. После краткой исторической справки о становлении оркестрового исполнительства в контексте детско-юношеских музыкальных коллективов, автор тезисно фиксирует важнейшие этапы работы с молодежными оркестрами: от первоначального разбора нотного текста и освоения ансамблевой координации до достижения художественной целостности интерпретации. Особое внимание уделяется значению правильно организованного репетиционного процесса как фундамента будущего творческого результата. В связи с этим подчеркивается, что репетиции должны включать не только отработку технических трудностей, но и развитие у участников способности слышать оркестровую партитуру в единстве формы и содержания. Последовательное освоение этих этапов (от работы над отдельными элементами музыкальной ткани до концертного исполнения) рассматривается как основа воспитания думающего музыканта. Для руководителя оркестра главным инструментом в достижении этой цели становятся не только степень выразительности его жеста и верно поставленная мануальная техника, но и методическая выверенность рабочего процесса. Только в совокупности эти аспекты помогают добиться творческого взаимопонимания внутри коллектива. В завершении статьи делается вывод о том, что в условиях, когда основные технические трудности преодолены, а процесс работы над музыкальной программой выстроен логично, концертное прочтение партитуры превращается в подлинное художественное высказывание, а коллективное музицирование юных артистов в составе оркестра – в искусство.

Ключевые слова: оркестр, оркестрант, дирижер-педагог, Сибирский юношеский оркестр, симфонический оркестр Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского

Для цитирования: Жуковский, Л. Л. Специфика работы с юношескими симфоническими оркестрами на примере Сибирского юношеского оркестра и симфонического оркестра Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского / Л. Л. Жуковский // Сибирский искусствоведческий журнал. – 2026. – Т. 5. – № 3. – С. 77-84.

SPECIFIC FEATURES OF WORKING WITH YOUTH SYMPHONY ORCHESTRAS: THE CASE OF THE SIBERIAN YOUTH ORCHESTRA AND THE SYMPHONY ORCHESTRA OF THE DMITRI HVOROSTOVSKY SIBERIAN STATE ACADEMY OF ARTS

Leonid Leonidovich Zhukovsky

Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russia

leonid-vio@mail.ru

Abstract. The article examines the key pedagogical and performance-related aspects of the professional training of young musicians through the example of work with the Siberian Youth Orchestra (SYO) and the Symphony Orchestra of the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts. Following a brief historical overview of the development of orchestral performance in the context of children's and youth music ensembles, the author outlines the principal stages of working with youth orchestras, ranging from the initial study of the musical text and the development of ensemble coordination to achieving artistic integrity in interpretation.

Particular attention is paid to the importance of a properly organized rehearsal process as the foundation for the future artistic result. In this regard, the author emphasizes that rehearsals should encompass both the mastery of technical challenges and the development of the musicians' ability to perceive the orchestral score as a unity of form and content. The consistent progression through these stages, from working on individual elements of the musical texture to concert performance, is regarded as the basis for educating a thoughtful and reflective musician.

For the orchestra conductor, the principal means of achieving this goal include the expressiveness of conducting gestures, well-developed manual conducting technique, and a methodologically structured working process. Taken together, these aspects contribute to achieving creative mutual understanding within the ensemble. The article concludes that once the principal technical difficulties have been overcome and the process of preparing the musical program has been organized in a logical and coherent manner, the concert interpretation of the score becomes a genuine artistic statement, while the collective music-making of young performers within the orchestra develops into an art form.

Keywords: orchestra, orchestral musician, conductor-educator, Siberian Youth Orchestra, Symphony Orchestra of the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

For citation: Zhukovsky, L. L. (2026). Specific features of working with youth symphony orchestras: the case of The Siberian Youth Orchestra and the symphony orchestra of the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts. *Siberian Art History Journal*, 5(3), 77-84.

Применительно к выбранной теме парадоксальной ситуацией в современном отечественном музыкознании: при высоком запросе на развитие юношеских симфонических оркестров в России (особенно в отдаленных регионах страны) теоретическое осмысление специфики работы с молодыми музыкантами все еще остается зоной «профессионального вакуума». Можно указать на отдельные работы, в которых отражен опыт и раскрыты особенности работы с

состоявшимися профессиональными коллективами. Эти труды заложили фундамент дирижерской школы: «Основы техники дирижирования» Н.А. Малько (1883-1961), «Язык дирижерского жеста» и «Техника дирижирования» И.А. Мусина (1904-1999), «О дирижерском искусстве» К.П. Кондрашина (1914-1981), более поздние работы Ю.Б. Богданова (1927-2014) и Б.Ф. Смирнова (1912-1971).

Другие значимые исследования Ю.Л. Альшица (р. 1947), А.Д. Готлиба (1910-1973), Р.Р. Давидяна (1923-1997), Д.Д.

Благого (1930-1986) посвящены вопросам музыкального ансамблевого исполнительства, касающегося работы либо на кафедре камерного ансамбля, либо в концертмейстерском классе. Однако работа с юношескими симфоническими оркестрами имеет свою особую специфику, что требует своевременного анализа и более полного освещения в существующем научном дискурсе. И все же стоит заметить, что в последние годы исследовательский интерес к феномену детско-юношеских оркестров возрос. Анализ накопленных публикаций позволяет условно разделить их на несколько категорий. Первую составляют работы исторического характера. Они, прежде всего, обращены к генезису детско-юношеских музыкальных коллективов. Показательным примером здесь служит недавнее исследование Е.П. Дихтиевской и Ц. Нью (2021), обращенное к этапам развития детско-юношеских духовых оркестров в России. Такие тексты ценны своим архивным и фактологическим фундаментом, однако актуальную проблематику организации рабочего процесса с молодежными творческими коллективами они не освещают.

Вторая категория исследований значительно обширнее и представлена статьями, панорамно фиксирующими деятельность конкретных юношеских оркестров. Как правило, в них авторы сосредоточены на образовательно-педагогическом аспекте. Они осмысливают роль ансамблевого исполнительства в профессиональном становлении юных музыкантов. В этом ряду внимания заслуживают статьи В.И. Тислянской, А.С. Лазуковой и Д.М. Щукина, Т.Ю. Туркиной и П.Ю. Пономаревой.

Выделим и третью категорию исследований. Она немногочисленна, но в центре внимания здесь оказываются специфические аспекты работы руководителя с детско-юношеским оркестром. В отличие от профессионально «зрелого» коллектива, юношеский требует от дирижера адаптированной мануальной техники, принципиально иного подхода к

репетиционному процессу и к формированию репертуара. Число публикаций, затрагивающих эту проблематику, крайне мало. В качестве примера приведем статью дирижера А.А. Губарева, руководителя собственного концертного оркестра, в которой предпринята попытка систематизировать методы и приемы работы с детско-юношеским коллективом смешанного состава.

Восполняя недостаточность исследований третьего типа, осмыслим некоторые аспекты работы с юношескими симфоническими коллективами, акцентируя внимание на технологии репетиционной работы: от жестовой коммуникации до принципов интерпретации музыкального текста в разновозрастных составах.

Как отмечает в своем диссертационном исследовании об условиях достижения художественного результата в работе с детско-юношеским оркестровым коллективом В.С. Васильевич, профессор Магнитогорской государственной консерватории, «<...> раннее оркестровое воспитание обуславливает совершенство профессиональных оркестров». На рубеже XX-XXI веков в России культура ансамблевого музицирования в составе молодежных симфонических оркестров только зарождалась. Однако в общемировом масштабе юношеские оркестровые коллективы уже были признаны профессиональным сообществом как явление необходимое.

Истоки такой модели музицирования относятся к событиям вековой давности. В 1924 году музыкальный педагог Мэри Додж (1831-1905) и американский дирижер русского происхождения Жак Гершкович (1884-1953) организовали в Портленде первый в мире молодежный филармонический оркестр. За годы существования оркестр разросся от малого состава до крупной молодежной филармонической ассоциации. В настоящее время она включает в себя

четыре коллектива: филармонический и консерваторский оркестры, молодежный струнный ансамбль и ансамбль духовых инструментов. Результат объединения молодых музыкантов в единый симфонический «организм» оказался успешным. Этот опыт доказал, что у юных исполнителей, приученных с детства играть академический репертуар в условиях групповой работы, навыки интонирования и уровень слухового контроля оказываются более совершенными.

Вслед за Портлендским молодежным филармоническим оркестром юношеские коллективы стали появляться и в других городах Америки, включая небезызвестный Молодежный симфонический оркестр Калифорнии. Вскоре идея раннего воспитания профессиональных ансамблистов увлекла и европейские страны: в 1946 году появился Молодежный оркестр Уэльса, еще через 30 лет был создан Молодежный оркестр Европейского союза. В 1990-х Д. Баренбойм и Э. Саид основывают «Западно-восточный диван» с участием молодых музыкантов из арабских стран.

В России первым независимым юношеским оркестром стал Государственный симфонический оркестр для детей и юношества (ныне – «Новая Россия», возглавляемый Ю.А. Башметом), созданный в 1990 году. Однако практика оркестрового музицирования в рамках образовательного процесса тогда уже существовала в виде деятельности студенческих оркестров при консерваториях, по определению обладающих высоким качеством звучания. Так, в 1974 году оркестр Музыкального училища при Московской консерватории под управлением дирижера Л.В. Николаева (1940-2009) выиграл Гран-При на Международном конкурсе молодежных симфонических оркестров «Фонд Герберта фон Караяна», а через 20 лет после этого по его же инициативе был организован и Всемирный детский симфонический оркестр. В 2007 году появился

Молодежный симфонический оркестр стран СНГ. Спустя год свою работу начал Молодежный белорусско-российский симфонический оркестр. В 2018 году на базе Московской филармонии по инициативе генерального директора Московской филармонии А.А. Шалашова был создан Российский национальный молодежный симфонический оркестр.

С началом 2010-х годов интерес к юношескому оркестровому исполнительству в России возрастает: по принципу оркестровых академий в регионах России появляются коллективы сессионного характера. Пройдя этап регионального отбора, школьники и студенты с разным уровнем подготовки собираются два раза в год (как правило, зимой и летом) для совместного музицирования. Первым коллективом такого типа был Молодежный симфонический оркестр Поволжья, затем молодежные симфонические оркестры появились в Татарстане, Башкортостане и Петербурге. В 2012 году по инициативе Юрия Абрамовича Башмета был создан Всероссийский юношеский оркестр. Сегодня его филиалами являются Уральский юношеский симфонический оркестр (с 2019 года), Сибирский юношеский оркестр (с 2020 г.) и Детский симфонический оркестр атомных городов (с 2021 г.). В 2021 году при поддержке губернатора Алексея Леонидовича Текслера детско-юношеский симфонический оркестр появился и в Челябинской области.

На основании опыта работы автора с тремя последними коллективами, а также симфоническим оркестром СГИИ имени Дмитрия Хворостовского, в настоящей статье обобщаются некоторые методические наблюдения из опыта работы с юношескими коллективами. Во внимание стоит принять также и тот факт, что большинство выпускников профильных средних и высших учебных заведений, будучи солистами, фактически чаще всего становятся артистами симфонических оркестров.

Сосредоточим особое внимание на Симфоническом оркестре СГИИ имени Д. Хворостовского. Коллектив уже давно стал визитной карточкой вуза и, помимо этого, важным центром музыкальной жизни Красноярска. В конце каждого учебного полугодия оркестр выходит к публике с новой программой, в которую входят произведения от эпохи барокко до наших дней. Такой подход позволяет студентам проходить через полноценный цикл подготовки к концерту: от разбора классических партитур до освоения современного репертуара, а зрителям – регулярно знакомиться с широким спектром оркестровой литературы в исполнении молодых музыкантов.

Заметим, что в студенческих оркестрах обычно собраны музыканты разного возраста и, соответственно, разного уровня профессиональной подготовки: от одаренных учащихся старших классов детских музыкальных школ до студентов профильных вузов. Возрастной ценз колеблется, как правило, в пределах от 10 до 25-27 лет. Разность игрового опыта среди участников сессионных оркестров чревато неравномерностью распределения исполнительских сил внутри оркестровых групп: в составе коллектива на паритетных началах задействованы совсем юные музыканты и студенты с внушительной практикой выступлений. Для одних подобные проекты сопряжены с необходимостью освоения базовых правил в обретении ансамблевого чувства, для других – участие в сводных сессиях – очередная ступень в совершенствовании профессионального мастерства. Эта диспропорциональность ставит перед руководителем ряд конкретных методических задач, среди которых первично выстраивание преемственности по передаче профессионального опыта от старших к младшим: опытные музыканты обычно занимают позицию концертмейстеров групп, хотя существует и практика объединения за пультом партнеров с разным уровнем подготовки. Такая стратегия нацелена на естественный

рост всего коллектива: наиболее опытные берут на себя функцию негласных лидеров в голосоведении. А дирижер в таком случае расширяет сферу ответственности концертмейстеров: со временем он делегирует им часть технических задач для отработки партий внутри групп, но постоянно контролирует при этом качество репетиционного процесса. Так он выступает не только в роли художественного руководителя, но отчасти и в роли «зодчего» внутреннего образовательного пространства.

Выдающийся дирижер и педагог Илья Александрович Мусин в своем труде по технике дирижирования отмечает: «Дирижер всегда должен быть не только интерпретатором музыкального произведения, но и организатором репетиционной работы. От того, насколько умело, быстро и продуктивно пойдет работа на репетиции, зависит успех концерта» (Musin, 1995: 268). При работе с коллективом начинающих музыкантов этим словам следует придавать еще большей весомости, поэтапно выстраивая структуру репетиций следующим образом: 1) индивидуальная работа: изучение партий, 2) групповые занятия, 3) общая репетиция. Учебный процесс рекомендуется строить именно в таком порядке, уделяя особое внимание работе над внутригрупповым ансамблем. Это связано с тем, что чистота интонирования и слуховая активность значительно выше всего формируются внутри камерных ансамблей. Виктор Станиславович Васильевич пишет, что «тенденция раннего приобщения учащихся-музыкантов к совместной игре ведет к появлению у них ценнейших качеств ансамблистов». Дмитрий Дмитриевич Благый ту же мысль формулирует следующим образом: «<...> сама суть его [совместного музицирования – прим. автора] – необходимость творческого контакта с партнерами в процессе интерпретации – неизбежно предполагает повышение интуитивного чувства контроля при слушании,

выявлении музыкального целого» (Blok, 2013: 214).

Следует отметить в связи с этим и ключевые компоненты в формировании общего тона группы, в выработке интонационного слияния. В оркестре ими становятся единообразие штрихов, фразировки, ритмики, правильно выстроенный динамический баланс и (применительно к струнной группе) единство распределения смычка. Без этого воспитание осмысленного оркестрового слышания невозможно. Прочитав доктор педагогических наук, профессора Московского государственного университета культуры и искусств Олега Аркадьевича Блоха: «Оркестранту быть в контексте единого дыхания, штрихового поля, целостной динамической линии – значит научиться совместно мыслить, чувствовать, приближая свое исполнительство к выразительной игре» (Blok, 2013: 216). Качество же изучения партий зависит от руководителя, в частности – от верно поставленных перед оркестром задач. Цезуры, агогика, оркестровый темпоритм, тембральная, динамическая и штриховая зоны – все это входит в область дирижерской интерпретации, в сферу раскрытия композиторского замысла. Ведь его, прежде всего, необходимо расшифровать технически.

Отметим также, что оркестр – «организм» по своей природе политембровый, и акустический баланс в нем нередко достигается сопряжением разных по динамике и плотности микстов. Поэтому стоит осветить и вопрос работы с инструментальными группами – струнной, духовой, ударной. От их умелого соподчинения зависит не только глубина оркестрового континуума, но также ширина и рельефность развертывания тематического материала, в пределах которого опорным темброво-гармоническим стержнем чаще всего становятся духовые инструменты. В особенности, вторые голоса. Вторые гобои, кларнеты, фаготы выполняют важнейшую

ансамблевую функцию: они создают пластический фундамент для простоты интонирования первых голосов, служат для них своеобразной гармонической опорой, что подчеркивает также приоритетность развития у оркестрантов гармонического слуха.

Ведь в концертной практике они чаще всего выступают в роли солистов, и потому у начинающих исполнителей преимущественно развит линейный слух. Тимофей Докшицер по этому поводу в заметках об исполнительском мастерстве музыканта пишет: «<...> игра в ансамбле или оркестре, являющаяся основной сферой профессионального применения одnogолосных инструментов, требует от исполнителя таких слуховых навыков, которые позволяют ориентироваться в гармоническом звучании оркестра, соответственно слышать другие голоса – от высоких до басовых. Эти навыки выходят за рамки мелодического слуха» (Blok, 2013: 216). Говоря иначе, инструменталисту оркестровую вертикаль нужно слышать симультанно, то есть одновременно и в совокупности всех компонентов (интонационно-штриховых, динамических, тембральных, метроритмических и фактурных). Будучи солистом по природе и не подавляя творческой индивидуальности, в приоритет он должен ставить всё же коллективное начало, свою отлаженную координацию с другими исполнителями.

Что касается художественной составляющей, то к изучению материала руководителю необходимо выдвигать самые высокие требования. К этому располагает и репертуарный спектр молодежных оркестров, который, как уже было сказано, должен охватывать все ключевые эпохи в музыкальном искусстве: от барокко, классицизма и романтизма к двадцатому веку и сочинениям современных композиторов. Стилиевое разнообразие – это залог не только расширения исполнительского кругозора, но еще и фундаментальное условие профессионального становления

оркестрантов. Каждая эпоха предъявляет музыкантам свой комплекс технических требований, освоив которые они становятся универсальными специалистами.

Смена стиля означает смену исполнительской манеры – изменение типа атаки, вибрато, штриховой культуры и даже метроритмической пульсации. Например, барочная артикуляция дисциплинирует штрих. Опусы классицистов помогают в совершенствовании чувства формы и в выработке прозрачности ансамблевого звучания. Романтизм, напротив, требует смелой колористической звукописи и большей динамической амплитуды, XX и XXI век открывают путь к освоению нетрадиционных приемов звукоизвлечения. Хотя, конечно, лишь этим диапазон технических средств не ограничивается...

Важно и чтобы в работе над техникой оркестрант, прежде всего, видел намерения дирижера и, как следствие, способ выражения художественного замысла, но никак не самоцель. Иначе выход на концептуальный уровень маловероятен. Совершенно справедливо об этом пишет О. Блох в своей статье по педагогике оркестрово-ансамблевого исполнительства: «следовать музыканту-оркестранту за дирижером – значит постигать традиции исполнительского искусства, стилистические особенности произведения, мыслить в рамках целостной драматургии сочинения» (Blokh, 2013: 216). И ровно поэтому же Т. Карнаухова в работе об особенностях формирования навыков игры в инструментальном ансамбле в

качестве первого компонента системы ансамблевой техники выделяет «единое понимание музыкального образа произведения всеми членами ансамбля» (Karnaukhova, 2015: 127).

Это понимание может родиться только в результате длительного репетиционного процесса. И не стоит опрометчиво сводить работу дирижера к решению лишь технических трудностей. Сверхзадача должна быть шире, чем точное воспроизведение нотного текста. Совершенно обоснованно И.А. Мусин подмечает, что в случае формального отношения к своей работе, дирижер «охлаждает энтузиазм во всех оркестрантах и получает от них в ответ то, чего заслуживает – голые ноты» (Musin, 1995: 265).

Таким образом, в настоящей статье затронуты важнейшие аспекты формирования молодого музыканта и его представлений об оркестровой игре. Важно, чтобы учащиеся понимали: высшее мастерство оркестранта кроется в умении выходить за пределы нотного текста в область художественной интерпретации. Правильно поставленная мануальная техника и выразительность жеста становятся в таком случае для руководителя главными инструментами в установлении творческого контакта. В идеале, когда все трудности технического характера решены, концертное прочтение партитуры должно приближаться по качеству к подлинному художественному высказыванию, превращающему исполнение в искусство.

Библиографический список

1. Благой, Д. Д. Образная речь педагога / Д. Д. Благой // Советская музыка. – 1966. – № 6. – С. 81–84.
2. Блох, О. А. Педагогика оркестрово-ансамблевого исполнительства / О. А. Блох // Вестник МГУКИ. – 2013. – № 2 (52). – С. 212–218.
3. Васькевич, В. С. Условия достижения художественного результата в работе с детско-юношеским оркестровым коллективом : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / В. С. Васькевич. – Магнитогорск, 1999. – 24 с.
4. Готлиб, А. Д. Основы ансамблевой техники / А. Д. Готлиб. – Москва : Музыка, 1971. – 93 с.

5. Давидян, Р. Р. Квартетное искусство: проблемы исполнительской педагогики / Р. Р. Давидян. – Москва : Музыка, 1984. – 270 с.
6. Карнаухова, Т. И. Особенности формирования навыков игры в инструментальном ансамбле в процессе подготовки педагога-музыканта / Т. И. Карнаухова // Вестник Таганрогского института имени А. П. Чехова. – 2015. – № 2. – С. 126–131.
7. Кондрашин, К. П. Мир дирижера / К. П. Кондрашин. – Ленинград : Музыка, 1976. – 191 с.
8. Кондрашин, К. П. На пути к обретению оркестрового стиля / К. П. Кондрашин // Советская музыка. – 1968. – № 5. – С. 44–52.
9. Кондрашин, К. П. О дирижерском искусстве / К. П. Кондрашин. – Москва : Советский композитор, 1970. – 151 с.
10. Малько, Н. А. Основы техники дирижирования / Н. А. Малько. – Ленинград : Музыка, 1965. – 218 с.
11. Мусин, И. А. Техника дирижирования / И. А. Мусин. – Ленинград : Музыка, 1967. – 351 с.
12. Смирнов, М. А. Воспитание музыканта-исполнителя / М. А. Смирнов // Проблемы образования и воспитания в музыкальном вузе. – 1978. – С. 18–34.

References

1. Blagoy D. D. (1966). Figurative Speech of the Teacher. *Soviet Music*, 6, 81–84.
2. Blokh O. A. (2013). Pedagogy of Orchestral and Ensemble Performance. *Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts*, 2(52), 212–218.
3. Vaskevich V. S. (1999). Conditions for Achieving Artistic Results in Work with a Children's and Youth Orchestra. PhD Thesis Abstract in Art History. *Magnitogorsk*, 24.
4. Gottlieb A. D. (1971). *Fundamentals of Ensemble Technique*. Moscow: Muzyka, 93 p.
5. Davidyan R. R. (1984). *The Art of the Quartet: Problems of Performance Pedagogy*. Moscow: Muzyka, 270 p.
6. Karnaukhova T. I. (2015). Features of Developing Instrumental Ensemble Performance Skills in the Training of Music Teachers. *Bulletin of the Taganrog Institute named after A. P. Chekhov*, 2, 126–131.
7. Kondrashin K. P. (1976). *The World of the Conductor*. Leningrad: Muzyka, 191 p.
8. Kondrashin K. P. (1968). On the Way to Acquiring an Orchestral Style. *Soviet Music*, 5, 44–52.
9. Kondrashin K. P. (1970). *On the Art of Conducting*. Moscow: Soviet Composer, 151 p.
10. Malko N. A. (1965). *Fundamentals of Conducting Technique*. Leningrad: Muzyka, 218 p.
11. Musin I. A. (1967). *The Technique of Conducting*. Leningrad: Muzyka, 351 p.
12. Smirnov M. A. (1978). *Education of the Performing Musician. Problems of Education and Training in a Higher Music Institution*, 18–34.