УДК 378.147:788. https://doi.org/10.33619/2414-2948/132/58

ТЕМБРОВАЯ РАЗНОГОЛОСИЦА КАК ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ-ДУХОВИКОВ К АНСАМБЛЕВОМУ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВУ

©Син Шиюй, *ORCID: 0009-0009-2164-7616, Московский педагогический государственный университет, г. Москва, Россия, 495151879@qq.com*

TIMBRAL DIVERGENCE AS A PEDAGOGICAL PROBLEM IN PREPARING WIND-INSTRUMENT STUDENTS FOR ENSEMBLE PERFORMANCE

©Xing Shiyu*, ORCID: 0009-0009-2164-7616, Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russia, 495151879@qq.com*

Аннотация. Рассматривается проблема тембровой разноголосицы в процессе профессиональной подготовки студентов-духовиков к ансамблевому исполнительству. Тембровая неоднородность составляет естественное свойство духового ансамбля, поскольку объединение инструментов с различными принципами звукообразования, регистровыми характеристиками и динамическими возможностями формирует его специфическую звуковую палитру. Вместе с тем в учебном коллективе объективное различие тембров осложняется индивидуальными исполнительскими привычками студентов, неодинаковой атакой, характером ведения звука, динамикой, интонацией и организацией дыхания. В исследовании предлагается разграничивать художественно продуктивную тембровую дифференциацию и тембровую разноголосицу как педагогически значимое рассогласование способов звукоизвлечения, препятствующее формированию целостного ансамблевого звучания. Эмпирическую основу составили результаты опытно-поисковой работы, проведенной в 2024–2026 гг. на базе Шаньдунского университета искусств с участием 16 студентов-духовиков. Для диагностики использовались педагогическое наблюдение, экспертная оценка, цифровой тюнер Soundcorset и спектральный анализ в программе Sonic Visualiser. На констатирующем этапе низкий уровень интонационного и темброво-интонационного баланса был выявлен у 68% участников, тогда как высокий — только у 6%. После реализации авторской программы доля студентов с низким уровнем снизилась до 25%, а высокий уровень был зафиксирован у 25% участников. Полученные данные позволяют рассматривать тембровую разноголосицу как интегративный показатель недостаточной сформированности ансамблевого слуха, исполнительской гибкости и способности к сознательной коррекции собственного звучания в коллективном звуковом пространстве. Тембровое единство при этом формируется не за счет нивелирования индивидуальных особенностей звучания, а посредством развития способности исполнителя соотносить собственную звуковую манеру с функцией партии и общим художественным замыслом ансамбля.

Abstract. Examines timbral divergence as a pedagogical problem in the professional preparation of wind-instrument students for ensemble performance. Timbral heterogeneity is an inherent quality of a wind ensemble, since instruments with different sound-production mechanisms, registers and dynamic capacities form its distinctive sonic palette. In an educational ensemble, however, natural timbral differences are intensified by students' individual performing habits, different types of attack, tone production, dynamics, intonation and breathing. The study distinguishes artistically productive timbral differentiation from timbral divergence understood as a pedagogically

Тип лицензии CC: Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Т. 12. №11 2026
https://doi.org/10.33619/2414-2948/132

significant inconsistency of individual sound-production patterns that prevents the formation of an integrated ensemble sonority. The empirical basis of the study was an experimental project conducted at Shandong University of Arts in 2024–2026 with 16 wind-instrument students. Pedagogical observation, expert assessment, the Soundcorset digital tuner and spectral analysis using Sonic Visualiser were applied. At the initial diagnostic stage, 68% of participants demonstrated a low level of intonational and timbral-intonational balance, while only 6% achieved a high level. Following the implementation of the author's training programme, the proportion of students at the low level decreased to 25%, whereas 25% reached the high level. The findings make it possible to interpret timbral divergence not merely as an acoustic deficiency but as an integrative indicator of insufficient ensemble hearing, performing flexibility and the ability to consciously modify one's individual sound within a shared sonic space. The pedagogical objective is therefore not to erase timbral individuality, but to transform it into a flexible element of collective artistic expression.

Ключевые слова: духовой ансамбль; студенты-духовики; тембр; тембровая разноголосица; тембровое слияние; ансамблевое исполнительство.

Keywords: wind ensemble; wind-instrument students; timbre; timbral divergence; timbral blending; ensemble performance.

Тембр в ансамблевом исполнительстве принадлежит к тем музыкальным категориям, которые особенно трудно отделить от живого процесса звучания. Высоту можно измерить, ритмическое совпадение зафиксировать во времени, динамическую амплитуду — сопоставить. Тембр же возникает как подвижное сочетание акустических, физиологических и собственно исполнительских характеристик звука. В нем одновременно обнаруживают себя устройство инструмента, регистр, дыхание, характер атаки, интенсивность выдоха, динамический уровень и, наконец, индивидуальная привычка исполнителя. В сольной практике такая индивидуальность нередко приобретает самостоятельную художественную ценность. В ансамбле положение меняется. Собственная звуковая краска музыканта должна не исчезнуть, но вступить в отношения с другими красками, стать частью более сложной акустической ткани.

Именно здесь возникает одно из принципиальных противоречий профессиональной подготовки студента-духовика. Индивидуальный класс последовательно формирует устойчивость исполнительского аппарата, узнаваемость звука, определенность атаки, стабильную манеру ведения мелодической линии. Ансамбль, напротив, требует подвижности, т.е. способности в зависимости от функции партии сделать звук более плотным или прозрачным, приблизить характер атаки к партнерам, изменить динамическую перспективу, скорректировать интонацию, услышать не столько собственный тембр как таковой, сколько его положение внутри общего. Переход от первого качества ко второму не совершается автоматически. Технически подготовленный солист еще не становится ансамблистом только потому, что оказывается рядом с другими исполнителями.

Для обозначения возникающего в этой точке рассогласования в настоящем исследовании используется понятие «тембровая разноголосица». Под ним понимается не само различие тембров духовых инструментов (такое различие естественно и художественно необходимо), а ситуация, при которой индивидуальные способы звукоизвлечения участников сохраняют автономность там, где музыкальная ткань требует согласования. Тембровая разноголосица проявляется в несовпадении характера атаки и ведения звука, несоразмерности динамики, недостаточно гибком интонировании, различной организации дыхания, в стремлении

Тип лицензии CC: Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Т. 12. №11 2026
https://doi.org/10.33619/2414-2948/132

исполнителя сохранить привычную сольную манеру независимо от функции своей партии. Иначе говоря, проблема начинается не там, где инструменты звучат по-разному, а там, где музыканты не умеют сделать это различие управляемым.

Подобное разграничение представляется особенно существенным применительно к педагогике духового ансамбля. Стремление механически «выровнять» звучание способно привести к обратному результату — обеднению красочной природы ансамбля. Ансамблевое единство рождается не из тембровой нейтрализации, а из соотношения. Педагогическая задача потому состоит не в устранении различий, а в развитии у студента способности слышать границу между художественно оправданной индивидуальностью и звуковой автономностью, разрушающей целое.

Особую остроту эта проблема приобретает в условиях вузовской подготовки, когда ансамблевая дисциплина соединяет студентов с уже сформированными индивидуальными исполнительскими навыками. Каждый приходит в коллектив со своим звуком, с привычным дыханием, собственным ощущением forte и piano, характером артикуляции, степенью тембровой насыщенности. В совместной игре эти привычки впервые обнаруживают относительность. То, что убедительно звучало в индивидуальном классе, может оказаться слишком ярким, жестким, плотным или, напротив, лишенным необходимой опоры внутри ансамбля. Возникает необходимость иной формы слухового внимания, направленного одновременно на себя и на окружающее звучание.

Цель исследования состоит в выявлении основных проявлений тембровой разноголосицы у студентов-духовиков и в определении педагогических условий, при которых индивидуальная манера звукоизвлечения преобразуется в гибкий компонент ансамблевого взаимодействия. В центре внимания оказывается тем самым не абстрактный идеал «красивого» общего тембра, а процесс его формирования — переход от автономного слышания собственного инструмента к сознательному управлению его местом в коллективном звучании.

Для достижения поставленной цели были определены следующие задачи исследования:

— Уточнить содержание понятия «тембровая разноголосица» применительно к ансамблевому исполнительству на духовых инструментах и разграничить её с художественно оправданной тембровой дифференциацией.

— Выявить основные проявления тембровой разноголосицы в учебном духовом ансамбле.

— Определить исходный уровень сформированности темброво-интонационного взаимодействия у студентов-духовиков на основе педагогического наблюдения, экспертной оценки и инструментальной диагностики.

— Обосновать педагогические условия и способы работы.

— Оценить изменения в уровне темброво-интонационного баланса после реализации авторской программы.

Материал и методы исследования

Исследование опиралось на положения современных китайских работ, посвященных тембровому слиянию, взаимодействию различных групп духовых инструментов, типичным проблемам ансамблевой тренировки и реформированию вузовского ансамблевого обучения [1–8].

Теоретический анализ был соотнесен с материалами опытно-поисковой работы, проведенной на базе Шаньдунского университета искусств в 2024–2026 гг. В исследовании приняли участие 16 студентов бакалавриата специальности «Музыковедение (педагогическое

Тип лицензии CC: Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Т. 12. №11 2026
https://doi.org/10.33619/2414-2948/132

направление)», входивших в состав камерного ансамбля “Wood & Brass”. Опытно-поисковая работа включала констатирующий, формирующий и контрольный этапы. Первичная диагностика проводилась в сентябре-декабре 2024 г. В течение 2025 г. была реализована авторская программа курса «Камерный ансамбль деревянных и медных духовых инструментов». Заключительная диагностика проводилась в начале 2026 г. Участие студентов было добровольным, результаты фиксировались анонимно с использованием индивидуальных кодов.

Общая диагностическая система включала пять критериев ансамблевого мастерства: интонационный баланс, ритмическую слаженность, агогическую синхронность, распределение смены дыхания и способность к нахождению общей интерпретационной программы. В настоящей статье центральное значение имеет первый критерий, внутри которого разграничивались горизонтальный, вертикальный и темброво-интонационный параметры. Такое разделение позволяло не сводить качество ансамблевого строя к математической точности высоты тона. Одинаковая частотная организация еще не гарантирует тембровой целостности, если исполнители используют различную атаку, ведут звук с неодинаковой плотностью или динамически существуют независимо друг от друга.

Интонационный баланс диагностировался при сольном исполнении участниками фрагмента переложения Andante cantabile П. И. Чайковского. Цифровым тюнером Soundcorset фиксировались первый, кульминационный и заключительный звуки анализируемого фрагмента. Среднее отклонение до 5 центов соответствовало высокому уровню, от 6 до 10 центов — среднему, 11 центов и более — низкому. При диагностике вертикального баланса студенты исполняли предложенные интервалы и аккордовые комплексы. Точность каждого голоса также контролировалась цифровым тюнером. Для анализа темброво-интонационного баланса использовалась программа Sonic Visualiser. Исполнители выдерживали заданный звук, после чего сохранялся его спектр и проводилось сопоставление спектральных характеристик. Коэффициент корреляции 0,85–1,00 соответствовал высокому уровню, 0,50–0,84 — среднему, менее 0,50 — низкому. Инструментальная фиксация дополнялась педагогическим наблюдением и экспертным анализом аудио- и видеозаписей. Особое внимание уделялось единству атаки, устойчивости звуковедения, динамическому соотношению партий, способности студента слышать соседние голоса и изменять собственное звучание в зависимости от их акустической функции.

Формирующая работа строилась по модульному принципу. Для преодоления тембровой разноголосицы наиболее существенными стали модули «От солиста к ансамблисту», «Работа над звуковым балансом» и «Синхронность». Студенты исполняли длительные звуки и октавные унисоны с задачей добиться общего качества звучания, учились контролировать момент коллективного вдоха и снятия, сопоставляли собственные записи с образцами профессионального исполнения. Работа над динамическим балансом разворачивалась от отдельного звука и аккорда к гаммам, crescendo и diminuendo, а затем к эпизодам реального репертуара, где различались солирующие и сопровождающие функции.

Результаты и обсуждение

Первичная диагностика обнаружила существенное расхождение между индивидуальной технической готовностью участников и их способностью организовать совместное звучание. По совокупности трех параметров интонационного баланса одиннадцать студентов из шестнадцати, то есть 68%, показали низкий уровень. Четыре участника, или 25%, — средний; высокий уровень был выявлен лишь у одного студента, что составило 6%. Количественный результат важен сам по себе, однако значительно более показательным оказалось качество

Тип лицензии CC: Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Т. 12. №11 2026
https://doi.org/10.33619/2414-2948/132

обнаруженного неблагополучия. Ошибка не сводилась к отдельным «фальшивым» звукам. Инструменты существовали рядом, но еще не образовывали общего тембрового пространства. Участники сохраняли индивидуальную плотность звука, различный характер атаки и собственную динамическую перспективу, не пытаясь последовательно соотносить их с партнерами. Такое состояние и позволяет говорить о тембровой разноголосице. Дун Юй рассматривает тембровое слияние как согласование тембра, громкости и интонации отдельных партий, в результате которого возникает координированное общее звучание [1].

Для настоящего исследования существенно именно соединение этих параметров. Тембр здесь перестает быть исключительно акустической характеристикой инструмента. Он обнаруживает зависимость от того, как студент дышит, атакует звук, распределяет динамическое напряжение и слышит собственный голос относительно других. Спектральная неоднородность в этом смысле оказывается лишь внешним следом более глубокой педагогической проблемы — недостаточно развитой способности к звуковой адаптации.

Участники эксперимента нередко демонстрировали устойчивый и достаточно выразительный звук при сольном исполнении, однако то же качество становилось препятствием, когда переносилось в ансамбль без изменения. Особенно отчетливо это проявлялось в эпизодах, где один голос переходил из солирующей функции в сопровождающую. Динамический уровень снижался формально, но сама манера звукоизвлечения оставалась прежней: звук продолжал претендовать на передний план. Возникал характерный акустический парадокс: музыкант уже играл тише, но все еще звучал как солист. С этой точки зрения представляется продуктивной позиция Люй Лина, связывающей качество взаимодействия инструментов с готовностью исполнителя ориентироваться не только в собственной партии, но и в общей структуре ансамбля [2].

Знание партитурной функции здесь непосредственно переходит в тембровое действие. Подобный вывод позволяет уточнить само понимание ансамблевого слуха. Это не только способность заметить ошибку другого музыканта и не только контроль чистоты строя. Ансамблевый слух предполагает постоянное соотнесение собственного звука с окружающей акустической средой. Тянь Цзиньфэн рассматривает взаимодействие инструментов как условие целостности западного духового ансамбля [3].

Экспериментальный материал подтверждает этот тезис, однако позволяет сделать еще один шаг. Для студента взаимодействие начинается прежде, чем возникает собственно художественный диалог партий. Оно формируется на уровне самого способа извлечения каждого звука. Если исполнитель слышит только результат своей игры, но не слышит меру ее присутствия в целом, ансамблевое мышление остается внешним по отношению к исполнительской технике.

Педагогическое наблюдение выявило устойчивую связь между тембровой разноголосицей и динамическим дисбалансом. Яркое звучание части исполнителей не оставляло акустического пространства другим голосам. Особенно уязвимыми оказывались более прозрачные тембры. Здесь проблема тембра уже непосредственно соприкасалась с проблемой музыкальной иерархии. Forte разных инструментов не может пониматься как одинаковое физическое усилие, равно как piano не означает механического уменьшения звучности каждого участника на одну и ту же величину. Динамика в ансамбле относительна. Ее мера определяется функцией голоса, регистром, фактурой и тембровой проникающей способностью инструмента. Дун Юй справедливо связывает тембровое слияние с единообразным контролем интонации и динамики и подчеркивает зависимость полноты тембра от дыхания и качества атаки [1].

Тип лицензии CC: Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Т. 12. №11 2026
https://doi.org/10.33619/2414-2948/132

Результаты эксперимента показывают, что для педагогики здесь принципиально важно не само слово «единообразный», а его смысл. Речь именно о единой художественной мере. Эта мера на констатирующем этапе была сформирована недостаточно. При остановках во время репетиции студенты не всегда могли определить, сбалансировано ли звучание и какую именно акустическую функцию выполняет их партия. Поэтому одним из базовых упражнений стала остановка исполнительского процесса с последующей вербализацией услышанного: участнику предлагалось оценить качество собственного звучания, его динамическую соразмерность и положение внутри ансамбля. Подобная процедура на первый взгляд нарушала естественное течение репетиции, однако постепенно переводила слуховое внимание из пассивного режима в рефлексивный. Студент учился не просто играть и одновременно слушать, но понимать, что именно он должен услышать. Показательна в этом отношении работа Ли Я, где регулирование тембра рассматривается как результат постоянной совместной практики и постепенного устранения обнаруживаемых недостатков [5].

С подобной трактовкой можно согласиться, если внести одно педагогическое уточнение. Одного накопления опыта совместной игры недостаточно. Повторение само по себе способно закрепить и неудачный звуковой стереотип. Практика становится формирующей только тогда, когда студент получает критерий слухового сравнения и понимает направление коррекции. Поэтому в экспериментальной программе коллективная игра постоянно сочеталась с остановками, анализом видеозаписей, сопоставлением звучания и осмыслением функций партий.

Отсюда выросла логика второго модуля — движения «от одного звука к произведению». Ансамбль исполнял длительный звук или аккорд на заранее определенном динамическом уровне, после чего тот же принцип переносился на гаммы, crescendo и diminuendo, а позднее и на фрагменты репертуара. Простота первоначального материала была методически существенна. Когда внимание музыканта не занято сложным ритмом и чтением текста, он получает возможность расслышать внутреннюю архитектуру звука, т.е. момент возникновения, плотность середины, характер завершения, присутствие обертонового «ореола» соседних инструментов. Только после того, как эта слуховая работа становилась осознанной, тембровый баланс переносился в более сложную музыкальную ткань. Ван Лэй связывает качество ансамбля с координацией инструментов, подчеркивая необходимость их взаимного приспособления [6].

В эксперименте этот принцип особенно ясно проявился в работе над унисоном. Унисон обнаруживал различия беспощадно. Малейшее несовпадение атаки, неустойчивость высоты, избыточное вибрато или различная плотность воздушной струи становились слышимыми именно потому, что нотный текст не мог скрыть их своей сложностью. Однако педагогическая ценность унисона заключалась не в достижении бесцветной однородности. Напротив, студент постепенно начинал ощущать, как его индивидуальный тембр может сохранять собственную природу и одновременно переставать выпадать из целого. Здесь проходит важная граница между тембровым слиянием и тембровой унификацией. Второе означало бы стремление нивелировать характерные качества инструментов. Первое же, предполагает их взаимодействие. Само многообразие спектров становится художественным ресурсом лишь при наличии общей меры. Тембровая разноголосица потому не является синонимом тембрового контраста. Контраст может быть композиционно и интерпретационно осмыслен. Разноголосица возникает там, где различие не контролируется и не связано с художественной функцией.

Педагогическая работа показала и другую закономерность. Тембровую согласованность невозможно устойчиво сформировать отдельно от дыхания. На констатирующем этапе десять

Тип лицензии CC: Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Т. 12. №11 2026
https://doi.org/10.33619/2414-2948/132

студентов, или 62%, находились на низком уровне по критерию распределения смены дыхания. Асинхронные вдохи разрывали фразу, а неодинаковый характер начала выдоха непосредственно отражался на атаке и спектральной наполненности звука. Высокий уровень демонстрировал только один участник. В китайской методической литературе проблема ансамблевого обучения также связывается с постепенным переходом от индивидуальной технической подготовки к согласованной совместной игре. Дун Юй в исследовании западного духового ансамбля рассматривает тренировочный процесс как последовательное освоение навыков, обеспечивающих взаимодействие различных инструментов [7].

Полученные нами данные позволяют конкретизировать этот принцип: для духового ансамбля одним из связующих звеньев между индивидуальной техникой и общим звучанием становится именно коллективно организованное дыхание. Упражнение «Единый вдох» потому имело не только физиологический смысл. Совпадающий момент вдоха создавал общее предощущение атаки. Музыканты начинали воспринимать начало звука как коллективное событие, а не как сумму шестнадцати индивидуальных действий. Сходную функцию выполняло одновременное снятие. Внешне эти навыки могут показаться элементарными, однако именно в них обнаруживается ансамблевый способ существования звука от предшествующей ему тишины до завершения. После формирующего этапа высокий уровень по критерию распределения дыхания показали уже пять студентов, или 31%, средний — десять, или 63%. На низком уровне остался один участник.

Развитие слухового контроля постепенно изменяло и отношение студентов к собственной исполнительской индивидуальности. На раннем этапе требование «слушать других» некоторыми фактически воспринималось как необходимость играть менее выразительно. Это показательно, поскольку в сознании начинающего ансамблиста индивидуальность и коллективность нередко существуют как противоположности. Между тем ансамбль не требует ухода от личности. Он требует иной формы ее проявления. Яркость становится художественно значимой не тогда, когда инструмент неизменно выделяется, а тогда, когда исполнитель способен выбрать момент, в который эта яркость нужна. Ян Лин, обращаясь к типичным проблемам духового ансамбля и способам их тренировочной коррекции, помещает саму проблему качества коллективной игры в плоскость систематической педагогической работы [4].

Эта установка подтверждается экспериментом, но нуждается, на наш взгляд, в расширении. Коррекции подлежит не только отдельная ошибка (неточная атака, избыточная динамика или неустойчивый строй), но и сам способ слухового поведения студента. Пока исполнитель реагирует лишь на собственный звук, отдельные недостатки будут возвращаться в новом музыкальном материале. Когда же формируется привычка непрерывного сравнения себя с партнерами, техническая коррекция получает внутреннюю опору. Это стало заметно в упражнениях на распределение функций «соло — сопровождение». Солирующий голос требовал более ясного рельефа, направленности и тембровой определенности. Сопровождающий — способности сохранить опору, не перетягивая на себя слуховое внимание. Работа Ван Сияна о реформировании преподавания западного духового ансамбля в университетской среде Гуйчжоу помещает проблему ансамблевой подготовки в более широкий контекст обновления вузовской методики [8].

Результаты настоящего исследования согласуются с подобной постановкой вопроса. Тембровое взаимодействие едва ли может быть сформировано в образовательной модели, в которой дисциплина «Ансамбль» фактически сводится к разучиванию партий и подготовке концертной программы. Само качество совместности должно становиться самостоятельным

Тип лицензии CC: Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Т. 12. №11 2026
https://doi.org/10.33619/2414-2948/132

содержанием обучения с диагностируемыми критериями, специальными упражнениями и последовательностью формирования навыка.

После формирующего этапа изменения по критерию интонационного баланса оказались существенными. Количество участников с низким уровнем сократилось с одиннадцати до четырех — с 68 до 25%. Средний уровень был выявлен у восьми студентов, что составило 50%, высокий — у четырех, или 25%. В сравнении с исходным единственным участником высокого уровня рост особенно заметен. В контрольных исполнениях стало реже возникать ощущение одновременного существования нескольких автономных звуковых манер. Атака приобретала большую согласованность, динамические линии — пластичность, а индивидуальная звуковая краска чаще соотносилась с функцией партии. Подобную динамику нельзя, разумеется, объяснять только упражнениями на тембровое слияние. Ансамблевая культура представляет собой связанную систему. Ритмическая синхронность влияет на единство атаки, дыхание — на плотность и устойчивость звука, понимание формы — на динамический баланс, интерпретационная договоренность — на меру тембрового выделения отдельных голосов. Именно поэтому тембровая разноголосица представляется не локальным дефектом, а интегративным диагностическим признаком. Через нее становится слышимой степень зрелости целого комплекса ансамблевых навыков.

Наиболее показательной в этом отношении оказалась динамика интерпретационного критерия. На констатирующем этапе ни один студент не достиг высокого уровня способности совместно выстраивать исполнительский замысел. Одиннадцать человек, или 69%, находились на низком уровне. После формирующей работы высокий уровень был зафиксирован у четырех участников, средний у десяти, низкий сохранился только у двух. Связь с тембровой проблемой здесь не случайна. Чтобы сознательно изменить свою звуковую краску, исполнитель должен понимать, зачем он это делает, в том числе, где находится кульминация, чей голос несет мелодическую функцию, какой пласт фактуры должен выступить вперед, какой отступить в глубину. Тембровое единство в конечном счете оказывается не только техникой слухового приспособления, но и формой коллективного понимания музыки. Именно поэтому трудно согласиться с представлением о качественном ансамблевом тембре как о некотором заранее данном эталоне, который преподаватель может сообщить студентам в готовом виде. Единого тембра вне конкретного произведения не существует. Он всякий раз собирается заново из состава инструментов, регистра, фактуры, стиля, динамики, акустики помещения и художественного намерения. Педагог может направлять этот поиск, предлагать слуховые ориентиры, выявлять дисбаланс, но окончательно тембровое равновесие возникает только тогда, когда сами участники начинают его слышать.

В этом отношении тембровая разноголосица имеет и положительный диагностический потенциал. Она делает видимым, точнее, слышимым, предел сольного мышления студента. Пока каждый инструмент сохраняет свою автономную звуковую логику, коллектив остается совокупностью отдельных исполнителей. В момент, когда студент способен изменить атаку, дыхание, динамику или плотность звука не потому, что «так сказал преподаватель», а потому, что услышал необходимость такого изменения в общем звучании, появляется собственно ансамбль.

Заключение

Проведенное исследование позволяет рассматривать тембровую разноголосицу как самостоятельную педагогическую проблему подготовки студентов-духовиков. Ее содержание не исчерпывается объективными акустическими различиями между инструментами. Эти различия принадлежат самой природе духового ансамбля и формируют богатство его

Тип лицензии CC: Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Т. 12. №11 2026
https://doi.org/10.33619/2414-2948/132

красочной палитры. Педагогически проблемной становится неспособность исполнителя управлять собственной тембровой индивидуальностью в зависимости от звучания партнеров, функции партии и художественной логики произведения.

Тембровая разноголосица носит комплексный характер. Она обнаруживает себя через неодинаковую атаку, несогласованное ведение звука, динамический дисбаланс, интонационную нестабильность, несовпадение дыхательных действий и недостаточность взаимного слухового контроля. Поэтому ее преодоление не может быть сведено к требованию «играть одинаковым звуком». Подобная установка была бы не только методически упрощенной, но и художественно непродуктивной. Цель состоит в другом — в формировании способности сохранить природу собственного инструмента и одновременно сделать ее гибкой, соотносимой с общим акустическим и интерпретационным контекстом.

Результаты опытно-поисковой работы подтверждают продуктивность такого подхода. Если на констатирующем этапе низкий уровень интонационного и темброво-интонационного баланса был выявлен у 68% студентов, то после реализации формирующей программы данный показатель снизился до 25%. Доля участников высокого уровня выросла с 6 до 25%. Положительная динамика сопровождалась улучшением дыхательной согласованности и способности к формированию общей интерпретационной программы, что подтверждает взаимосвязанность тембровых, технических и художественных компонентов ансамблевого мастерства.

Наиболее существенным педагогическим результатом представляется изменение самой направленности исполнительского внимания — от контроля собственного инструмента к двойному слуховому фокусу, в котором музыкант одновременно слышит и себя, и целое. Тембровое единство формируется именно в этой подвижной области взаимного приспособления. Оно не уничтожает различия, а организует их. В таком понимании подготовка ансамблиста оказывается движением от индивидуально сформированного звука к способности свободно изменять его положение внутри коллективной звуковой архитектуры, не теряя собственного голоса и научившись слышать его как часть общего.

Список литературы:

1. 董宇.管樂團中有效音色融合策略的研究//當代音樂.2025.第 7 期.第 145-147 頁。
2. 呂麗娜.西方管樂器合奏中樂器間相互作用的分析 //藝術評價. 2022. 第 21 期. 第 13-16 頁.
3. 田金峰.西方管樂器合奏中樂器互動的研究 // Pion. 2022. 第 16 期. 第 114-116 頁。
4. 顏玲.銅管樂團典型問題研究及改進演奏訓練的措施 // 戲劇之家. 2024. 第 13 期. 第 72-74 頁.
5. 李亞. 管樂合奏教學方法 // 藝術全景. 2020. 第 27 期. 第 24-25 頁。
6. 王磊.西方管樂器合奏中樂器相互作用的分析//藝術全景.2021.第 22 期.第 17-18 頁。
7. 董宇.西方管樂器合奏教學方法研究 //當代音樂.2022.第 6 期.第 150-152 頁。
8. 王思陽. 貴州高校西洋管樂合奏教學改革與創新探討 // 時代報告. 2023. 第 7 期. 第 119-121 頁.

References:

1. Dong, Y. (2025). Guan yue hezou zhong yinse ronghe de youxiao celüe yanjiu. *Dangdai Yinyue,* (7), 145–147. (in Chinese).
2. Lü, L. (2022). Xiyang guanyue hezou zhong ge yueqi de peihe fenxi. *Yishu Pingjian,* (21), 13–16. (in Chinese).

Тип лицензии CC: Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

3. Tian, J. (2022). Xiyang guanyue hezou zhong yueqi zhijian de peihe yanjiu. *Mudan,* (16), 114–116. (in Chinese).

4.Yang, L. (2024). Guanyue hezou changjianxing wenti ji xunlian gaishan jucuo tanjiu. *Xiju Zhijia,* (13), 72–74. (in Chinese).

5. Li, Y. (2020). Guanyue hezou de xunlian fangfa. *Yishu Daguan,* (27), 24–25. (in Chinese).

6. Wang, L. (2021). Xiyang guanyue hezou zhong ge yueqi zhijian de peihe fenxi. *Yishu Daguan,* (22), 17–18. (in Chinese).

7. Dong, Y. (2022). Xiyang guanyue hezou xunlian tansuo. *Dangdai Yinyue,* (6), 150–152. (in Chinese).

8. Wang, S. (2023). Guizhou gaoxiao xiyang guanyue hezou jiaoxue de gaige yu chuangxin tantao. *Shidai Baogao (Benliu),* (7), 119–121. (in Chinese).

Поступила в редакцию
09.09.2026 г.

Принята к публикации
16.09.2026 г.

Ссылка для цитирования:

Син Шиюй Тембровая разноголосица как педагогическая проблема подготовки студентов-духовиков к ансамблевому исполнительству // Бюллетень науки и практики. 2026. Т. 12. №11. С. 519-528. https://doi.org/10.33619/2414-2948/132/58

Cite as (APA):

Xing, Shiyu (2026). Timbral Divergence as a Pedagogical Problem in Preparing Wind-Instrument Students for Ensemble Performance. *Bulletin of Science and Practice, 12*(11), 519-528. (in Russian). https://doi.org/10.33619/2414-2948/132/58

Тип лицензии CC: Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)