

НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ СТУДЕНТОВ ИЗ КИТАЯ КАК ФАКТОР УСПЕШНОСТИ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

NATIONAL IDENTITY OF STUDENTS FROM CHINA AS A FACTOR OF SUCCESS OF LEARNING TO PLAY THE PIANO

A. Zhilina
S. Baydalinov

Annotation

The article reveals the theoretical and practical aspects of learning to play the piano Chinese students in universities of the Russian Federation; discusses the features of national identity and personality, due to the Chinese mentality; analyzed the main directions of educational activities, as well as specific challenges facing the local teachers–pianists in the practice of teaching students from China to play the piano; emphasizes the need for complete artistic and technical, improvement of foreign students in the traditions of Russian musical pedagogy.

Keywords: national identity, mentality, Chinese students, student's personal qualities, practical experience, piano–performing arts education, artistic and technical development of the pianist.

Жилина Анна Валерьевна
К.п.н., доцент, Московский педагогический государственный университет
Байдалинов Сергей Николаевич
К.п.н., доцент, Московский педагогический государственный университет

Аннотация

В статье раскрываются теоретические и практические аспекты обучения игре на фортепиано китайских студентов в вузах Российской Федерации; рассматриваются особенности национальной идентичности и личностные качества, обусловленные китайской ментальностью; проанализированы основные направления образовательной деятельности, а также конкретные задачи, стоящие перед отечественными педагогами–пианистами в практике обучения студентов из Китая игре на фортепиано; подчеркивается необходимость комплексного, художественного и технического, совершенствования иностранных обучающихся в русле традиций российской музыкальной педагогики.

Ключевые слова:

Национальная идентичность, менталитет, китайские студенты, личностные качества обучающегося, практический опыт, фортепианно–исполнительское искусство и образование, художественно–техническое совершенствование пианиста.

Рубеж тысячелетий стал знаковым практически для всех гуманитарных направлений в российской системе образования. Одними из наиболее показательных стали реформы, происходившие в сфере музыкального образования. Постепенная переориентация от "знаниевого" к так называемому "компетентностному подходу", обусловленная переходом на международные стандарты (болонская система), явилась одним из приоритетных направлений реформ.

Наряду с такими традиционными задачами как профессионально–личностное становление, обогащение духовного мира обучающегося, приобщение его к высоким образцам мирового музыкального искусства, а также музыкально–исполнительское развитие, в арсенале современного педагога–музыканта появились и обновленные методы, нацеленные на развитие деятельности начала каждого субъекта образовательного процесса, на поощрение осознанной, эмоционально свободной активности, основанной на внутренних побуждениях индивидуума, на становление самостоятельнос–

ти, предполагающей сознательную мотивацию деятельности, на формирование рефлексии, позволяющей осознать свою индивидуальность, уникальность и предназначение в музыкально–исполнительской и музыкально–педагогической деятельности.

По мнению Ю.В.Сенько, в контексте педагогического творчества в учебную деятельность может быть внесено личностное эмоционально–ценностное отношение, преподаватель "...находит во фрагменте культуры свои мысли и, обращаясь к личности студента, создает предпосылки для построения живого знания: способствует вопрошающей деятельности студентов, стимулирует их к актуализации собственного опыта, создает условия для его перестройки и коррекции, организует совместную деятельность по осмыслению содержания образования" [14, с. 147]. Излишне напоминать, что при обучении игре на музыкальном инструменте (фортепиано) все перечисленные действия педагога напрямую отвечают задачам музыкально–исполнительского образования.

В таких – обновленных – образовательных условиях обучающийся должен стремиться к саморазвитию, проявлять готовность к приобретению новых знаний, изучению, систематизации, обобщению и критическому восприятию информации, осознавать и оценивать свои исполнительские и педагогические способности, конструктивно выстраивать взаимоотношения с окружающими, уметь анализировать результаты собственной профессиональной деятельности.

Другими словами, основными характеристиками обучающегося (студента бакалавриата или магистратуры) являются: "...осознание и принятие целевых установок педагогического процесса; обладание ключевыми компетенциями; овладение приемами самостоятельной учебной деятельности; стремление к достижению высоких результатов успеваемости; сознательное развитие рефлексивности творческого мышления; ориентация на разностороннее саморазвитие, самосовершенствование, самоорганизацию, саморегуляцию личности как предпосылки успешного профессионального становления; целенаправленное профессиональное самообразование и самовоспитание; стремление к свободному владению профессиональными навыками; подготовка к конкуренции на рынке профессиональных услуг; проектирование перспективы роста и самоутверждения; оптимистическое преодоление естественных трудностей процесса обучения и приобщения к профессии; стремление к творческой реализации личностных проектов; активная позиция в выборе разнообразных социальных ролей" [1, с. 113].

Закономерно, что подобные изменения в российском образовании позитивно повлияли на формирование мотивации обучающихся из других стран и стали одной из причин увеличения количества иностранных студентов, желающих получить в России квалификацию бакалавра или магистра в области музыки.

Заметим, что иностранцы с их особенной национальной идентичностью относятся к обучению в России совершенно по-разному. Кому-то нужен престижный диплом или сертификат, получение которого, например, в европейских странах или США, стоит весьма серьезных капиталовложений. Кому-то необходима истинная школа музыкально-исполнительского мастерства вне зависимости от значимости получаемого документа об образовании. Музыкальное образование в России, в данном случае, достаточно гармонично и эффективно сочетается в себе как финансовую доступность, так и подлинное качество, основанное на сохранении традиций русской музыкально-исполнительской школы, известной всему миру.

Возможно, именно поэтому Россия столь привлекательна для студентов из Китая, которые, в массе своей, являются представителями среднего класса – уровень

доходов не позволяет их родителям или им самим оплачивать обучение в престижных западноевропейских или американских академиях и университетах. Другой не менее важный фактор – Китайская Народная Республика, в силу бурного экономического и культурного развития последних десятилетий, заинтересована в стимулировании молодежи к получению качественного музыкального образования по относительно "доступным ценам". Государство при этом принимает участие в субсидировании обучения студентов за рубежом, используя свой специализированный "инструментарий" – различные тематические программы по обмену, квоты, гранты и т.п.

Принимая во внимание все увеличивающееся в России количество представителей Китая, желающих получить музыкальное или музыкально-педагогическое образование, для современного российского преподавателя представляется весьма важным иметь информацию о "среднестатистическом китайском обучающемся". Это могут быть: представления о специфике национальной идентичности и ментальных особенностях китайцев; оценка их способности к восприятию европейской и русской музыкальной культуры; сведения о предшествующем периоде обучения и общем уровне их музыкального развития; диагностика толерантности к различным российским фортепианным методикам; стимуляция умений общаться и взаимодействовать со своими российскими сверстниками. Следует помнить, что Китай – единое многонациональное государство, в котором проживают 56 национальностей. Согласно переписи 2010 года 91,51% населения Китая составляли ханьцы (китайцы) и 8,49% являлись представителями других национальностей. На протяжении длительной истории у каждой национальности Китая сложились свои нравы и обычаи, на которые наложили отпечаток природные, социальные и экономические условия. Все национальности, кроме ханьской, принято называть национальными меньшинствами. Китайский язык, т.е. язык ханьцев, является официальным языком в стране и одним из принятых в международной практике языков.

Представления о национальной идентичности и менталитете китайцев можно почерпнуть из исследований Ю.А. Ишутиной [7], В.В. Кочеткова [8], Т.Н. Кучинской [9] и др.

Что же такое национальная идентичность?

Национальная идентичность (от лат.: *identitas*) – это тождественность личности самой себе. Однако, такая формулировка не исчерпывает в полной мере все значения этого термина. Осознание себя, собственного мироощущения, индивидуальных жизненных координат не даны человеку в статике, но постоянно трансформируются и развиваются. Поэтому, более широко, понятие национальной идентичности представляет собой некий твердо

усвоенный и эмоционально позитивный личностный образ себя в окружающем мире.

В контексте настоящей статьи для нас также важно понимание национальной идентичности как культурной нормы, которая отражает эмоциональные, когнитивные и аффективные ориентации многих индивидов по отношению к своей нации и национальной этнокультурной системе, т.е. к национальной культуре.

На формирование национальной идентичности оказывают влияние многие факторы: природная среда обитания, климат, религия, письменность и многое другое. Масштабные социально-политические и экономические успехи Китая последних десятилетий в синтезе с влиянием культурных традиций, конфуцианской идентичностью, которая предполагает альтернативу западным ценностям, сделали это государство весьма привлекательным, способствовали улучшению имиджа страны. В этой связи Ю.А. Ишутина отмечает, что национальная идентичность и экономические успехи в сознании китайцев сливаются и служат для объяснения друг друга: экономический успех объясняется формированием национальной идентичности, а возникновение идентичности – экономическими достижениями [цит. по: 9, с. 151].

В свою очередь, по мнению Т.Н. Кучинской, в социокультурной сфере национальная идентичность "...сегодня выступает своеобразным базисом консолидации [китайского – А.Ж., С.Б.] общества, сохранения государственности и самобытности, способным определить рамки его жизненного пространства и обеспечить устойчивое гармоничное развитие" [9, с. 150].

Такие непреходящие жизненные ценности как уважение к старшим и забота о младших, благоденствие и взаимопомощь (во внутренней политике), независимость, невмешательство, ненасильственность (во внешней политике) выглядят гораздо привлекательнее, чем западные "права человека": агрессивность, индивидуализм, консюмеризм в быту, двойные стандарты в политике и т.п.

Базовые качества китайской национальной идентичности складывались веками. На основании многочисленных исследований можно выделить характерные черты, присущие китайцам: терпение, внушаемость, дисциплинированность, коллективизм, патриотизм, высокая самооценка, целеустремленность, настойчивость, сплоченность и т.п. В целом, все эти признаки относятся к национально положительным.

Закономерно, что такие качества, как терпение, дисциплинированность, коллективизм, целеустремленность, настойчивость и сплоченность сформировались под воздействием внешних факторов – природных условий, ха-

рактера быта и производительной деятельности. Например, для борьбы со стихийными бедствиями требовались совместные усилия многих тысяч людей, а большая плотность населения и скученность проживания способствовали подавлению индивидуализма и развитию коллективизма и сплоченности. Такое качество как патриотизм, готовность пожертвовать собой ради интересов страны, также базируется на многовековом опыте и тысячелетней истории. Китайцы достаточно горделиво относятся к другим народам, считая историю своего государства одной древней среди других цивилизаций.

Если проводить параллели между Китаем и Россией, то можно констатировать наличие трех тождественных подходов к проблемам социокультурной динамики. Так, профессор Цзя Вэньшан [Jia Wenshan], специалист в области теории коммуникации, выделяет: а) западничество, б) национализм; в) движение "самоусиления". "Представители первого течения выступают за модернизацию китайского общества в русле копирования западных моделей развития и отрицания традиционных китайских ценностей. Вторые (представители школы культурного национализма) выступают за поддержание "чистоты" китайской нации и китайской культуры в контексте идей противостояния вестернизации. Приверженцы третьего призывают "сохранять все китайское и заимствовать у Запада только то, что необходимо" (...), то есть одновременно признается исключительность китайской культуры, необходимость сохранения китайской культурной идентичности и возможность заимствования научно-технических новшеств с Запада для развития и укрепления национальной мощи китайского государства" [цит. по: 9, с. 152].

Важно, что даже столь краткий обзор феномена китайской национальной идентичности явно демонстрирует необходимость выстраивать любое, в том числе педагогическое, взаимодействие с китайскими обучающимися на основе глубокого понимания исторических предпосылок формирования национального характера, а также современных представлений о китайской национальной идентичности.

Обобщенный взгляд российских исследователей на проблемы национальной идентичности китайцев и их отражение в сфере музыкального искусства и образования позволили выявить ключевые интересы (направления деятельности) в этих сферах, требующие особого педагогического внимания. Это: 1) анализ и обновление различных концепций национально-музыкально-исполнительского и музыкально-педагогического образования; 2) разработка новых и пополнение существующих учебных пособий, учебников, а также разного рода методических материалов в области национально-музыкально-исполнительского и музыкально-педагогического образования; 3) разработка ценностных концепций китайской

музыкально-исполнительской школы в условиях глубоко осознаваемой национальной идентичности.

Необходимо сказать, что достаточно масштабная и целенаправленная работа по этим направлениям в китайском научно-педагогическом сообществе уже ведется. В исследованиях китайских авторов [3; 4; 15; 18; 19] в области музыкального искусства и образования подчеркивается, что основными показателями современной педагогической практики обучения пианистов в Китае являются:

1. ориентация на формирование крепкого технического фундамента обучающихся с самого раннего возраста, "культ" технической составляющей обучения, приоритетное внимание к развитию определенного количества стандартных приемов и навыков фортепианной игры;
2. целенаправленное развитие музыкальной эрудиции обучающихся, воспитание аналитического подхода к изучаемым фортепианным произведениям;
3. совершенствование художественно-эстетических и интерпретаторских представлений и качеств обучающихся, формирование у них способности реализовывать в самостоятельной профессиональной деятельности весь комплекс задач, выходящих за рамки собственно "беглости пальцев": от проблем стиля до вопросов педагогизации.

При этом китайские исследователи с вынужденной объективностью признают, что первый пункт является самым консервативным и не изменялся на протяжении достаточно длительного времени: в нем в полной мере проявляются такие качества как традиционная китайская дисциплинированность, усидчивость – безусловно необходимые при многочасовых тренировках, а также целеустремленность – желание добиться поставленных задач любыми путями. Как следствие, успехи современных китайских пианистов в значительной степени являются производными именно китайской музыкальной педагогики с ее установкой на безупречное техническое оснащение и на детальное изучение (порой на грани прямолинейного копирования) существующих звуковых образцов мирового музыкально-исполнительского искусства. Вопросы художественности исполнения, а также разнообразные психологические аспекты работы пианиста по-прежнему остаются результатом интуитивных индивидуальных поисков и прозрений.

Взгляды самих китайских обучающихся на проблемы освоения и совершенствования фортепианно-исполнительского мастерства наглядно демонстрируют их стремление к ознакомлению с современными концепциями обучения, к освоению современных технологий и методик, к овладению эффективными приемами и способами игры на фортепиано и т.п. Современные китайские студенты хотят получить систематизированные научно-методические знания о фортепианном искусстве и педа-

гогике. Практикоориентированность выражается, в том числе, и в их стремлении к более сбалансированной дифференциации художественной и технической сфер. Насколько успешно и продуктивно им удастся решать указанные проблемы и двигаться по пути профессионального самосовершенствования – показывает опыт обучения в российских музыкальных и музыкально-педагогических вузах. В частности, нами суммированы некоторые наблюдения, которые были отмечены в течение ряда лет практической работы с обучающимися из Китая на базе музыкального факультета Московского педагогического государственного университета.

Следует отметить, что только часть китайских студентов, поступающих в бакалавриат и магистратуру МПГУ, имеет 9 – 12-летний опыт обучения в музыкальных учебных заведениях. Это связано с тем, что детские музыкальные школы находятся, в основном, в крупных городах Китая и желающие обучаться музыкальному искусству на этапе, когда происходит формирование двигательных навыков, вынуждены брать частные уроки. Безусловно, в дальнейшем такое, достаточно фрагментарное с методической точки зрения, обучение не может не отразиться в будущей профессиональной жизни музыканта.

Выявление исполнительского уровня абитуриентов из КНР традиционно происходит в ходе прослушивания заранее подготовленных произведений. При этом отмечается, что уровень исполнения подавляющего большинства абитуриентов – пианистов из Китая, поступающих обучаться в МПГУ, за редким исключением, ограничен лишь фактом воспроизведения нотного текста. В основном, сознание учащегося направлено исключительно на преодоление технических проблем, музыкально-выразительные средства, к сожалению, используются лишь эпизодически. Главным критерием успешности исполнения, как правило, является беглость, громкость, четкость произнесения нотного текста, при этом художественно-образное содержание сочинения отодвигается на второй план. Преподавателями отмечается, что у большинства абитуриентов заметны "лишние" движения, которые "засоряют" фортепианную игру и мешают сосредоточиться на донесении музыкально-художественной мысли. Приходится констатировать, что подавляющее большинство из числа приезжающих китайских студентов-пианистов не умеет грамотно пользоваться педалью. Таким образом, российские педагоги должны быть готовы к тому, что при поступлении в российские вузы у китайских студентов обнаруживаются пробелы в области исполнительских навыков. Все это требует дополнительного внимания и усилий с тем, чтобы форсировано восполнить недостающие у учащегося знания, без которых его обучение будет проблематичным и, в конечно счете, неполноценным.

Вследствие вышесказанного, обучение китайского студента в классе фортепиано, как правило, начинается с

освоения "элементарного словаря пианиста" [10], т.к. для воплощения художественно-образного содержания музыкального сочинения пианисту необходимы "говорящие пальцы", способные "произносить ноты, как губы произносят слоги" [10, с. 214].

Как известно, одним из важнейших двигательных качеств является мышечная сила, которая представляет собой начальный этап физической подготовки. Это качество не только является обязательным условием любого движения, но и лежит в основе проявления других качеств. Например, сила мышц в значительной мере определяет скорость движений и играет большую роль в работе, требующей выносливости и ловкости. Поэтому начало работы педагога с учащимся заключается в освоении пальцевой "дикции", т.е. отработки самостоятельного и четкого удара пальцев с их последующим освобождением. Следовательно, учащийся-пианист должен поставить перед собой цель – "унифицировать силу и эластичность сильных и слабых пальцев, заставить их преодолевать одинаковые трудности, создать гибкое и послушное сцепление артикуляции, одним словом, добиться независимости пальцев" [17, с. 59].

Для достижения поставленной цели рекомендуется использовать технические формулы из различных сборников совершенствования фортепианного мастерства. Например, замечательный комплекс упражнений предлагает выдающаяся французская пианистка и педагог Маргарита Лонг в своем сборнике "Фортепиано. Школа упражнений". Подобные школы, как правило, имеют разделы: "упражнения для пяти пальцев", "упражнения для пяти пальцев с задержанными нотами" [10] и т.д., которые способствуют работе "целых" пальцев из ладони, придавая округленно-плоское расположение руки на клавиатуре. Цель учебно-технической работы – каждый палец должен постепенно переходить от легкого прикосновения к клавише к сильному и четкому удару, обеспечивая, таким образом, в будущем звуковую ровность в фортепианной игре.

На этом этапе очень важно, чтобы учащиеся осознали, что воспитание пальцевой техники – это сложный интеллектуальный процесс, требующий усидчивости и терпения. Удивительно, но, как показывает практика, большинство учащихся считает, что формирование технических навыков не требует специального внимания к игровым ощущениям. Однако в теории музыкального обучения о построении физиологически целесообразных игровых движений существует мнение, что для эффективного формирования двигательных навыков даже необходимо кратковременное абстрагирование от художественных задач и распределение внимания на поиске и закреплении в виде навыков наиболее совершенных и рациональных игровых двигательных форм [13; 16].

Эта ступень обучения требует от педагога разъяснения значения целенаправленного сознательного контроля при формировании двигательного навыка, при этом следует иметь в виду, что полноценному общению между китайским студентом и российским преподавателем может помешать языковой барьер. Таким образом, спецификой обучения иностранного студента является постоянный показ педагогом необходимых движений. Такие важные понятия как "двигательный навык", "экстраполяция навыков", "сознательный контроль", "пальцевая самостоятельность", "художественно-образное содержание музыкального произведения" и многие другие должны быть объяснены с помощью русско-китайского словаря. Большим подспорьем в общении может выступать английский язык, как правило, "в общих чертах" знакомый, как студенту, так и преподавателю [см. подр.: 2].

Сначала эти упражнения рекомендуется выполнять одной правой рукой. При этом левая рука может выполнять функцию "подставки", опоры для правой (ее можно разместить под запястьем правой руки и, таким образом, почувствовать вес всего аппарата). Главное при выполнении первоначальных упражнений – это ощущение работы каждого пальца при полной свободе руки от плеча. Необходимо почувствовать момент натяжения места соединения пальца и пястья, свободу удара пальца под собственным весом; то есть на очень краткий момент необходимо целиком сосредоточить свое внимание только на чисто двигательном акте. После освоения этого элементарного движения можно переходить к "ходьбе" пальцами, которая выполняется различными длительностями и штрихами, где главным критерием становится качество звучания. Такой способ технической работы при помощи различных динамических и артикуляционных вариантов предотвращает формальное отношение учащихся к процессу упражнения. В этот период необходимо следить за мышцами лица, шеи, груди и т.д., которые, как правило, активно "помогают" пианисту, включаясь в работу. Очень важно освободиться от работы "лишних" групп мышц на первоначальном этапе, иначе они будут "преследовать" музыканта всю его творческую жизнь, мешая техническому развитию и воплощению художественно-образного содержания произведения.

В дальнейшем для формирования двигательных навыков следует переходить к налаживанию координации обеих рук: работе одновременно, например, вторых и третьих пальцев, вторых и первых, первых и третьих и т.д. М. Лонг усложняет это упражнение сразу до двойных нот, Ф. Лист также одним из первых упражнений советовал репетиции двойными нотами – октавами или секстами. Затем следует переходить к освоению конкретных фрагментов музыкальных произведений из репертуара учащихся.

Приведем примеры из педагогической практики. Китайке, поступившей обучаться в бакалавриат, преподаватель предложил "Лирический вальс" из цикла "Танцы кукол" Д.Д. Шостаковича. При исполнении этой миниатюры необходимы пластичность движения, гибкое интонирование мелодии, свобода и изящество в передаче танца.

Мелодия "Лирического вальса", как и в большинстве музыкальных произведений, является важнейшим выразительным средством и, несмотря на то, что она почти на протяжении всей пьесы изложена одногласно, требует от учащегося хорошей пальцевой дикции. В средней же части исполнитель сталкивается с серьезной технической проблемой – репетиционной техникой, которая предполагает повышенную активность и "цепкость" пальцев. Решая эти задачи, педагог предложил серию упражнений, целью которых явилась выработка пальцевой автономии. Пробелы в технических навыках, несформированные студенткой в китайской школе, ярко проявили себя. Выполнение предложенного упражнения №1 из сборника "Фортепиано" М. Лонг довольно длительное время у студентки не получалось: она никак не могла сосредоточить свое внимание на выполнении элементарных игровых движений – в процесс игры постоянно "вмешивалась" шея, китайка пыталась помочь работе пальцев выразительным пением вслух.

Педагог требовал при работе над упражнениями полную свободу руки от плеча. Сначала упражнение выполнялось одной правой рукой, при этом, пальцы левой "неработающей" руки параллельно "включались" в процесс. Потребовалось время, чтобы осознать самостоятельность каждого пальца, научиться контролировать его подъем и удар. В результате регулярного упражнения сила удара стала заметно увеличиваться, пальцы начали приобретать крепость и независимость. С течением времени постепенно начала исчезать потребность включения в процесс работы "лишних" групп мышц: лица, шеи, груди и т.д. Таким образом, снималась проблема "зажатости" и чрезвычайного переутомления, которые до сих пор "мешали" техническому развитию студентки. На этом этапе внимание китайки обращалось на слухо-двигательные ощущения, на их целенаправленный анализ. Эталонной постановки руки стала "шопеновская формула", где главным принципом является опора кисти не в "косточки", а в середину ладони. Такое широкое положение ладони является условием работы "целых" пальцев, свободного и естественного положения руки на клавиатуре.

На следующем этапе учащейся было предложено представить мелодию как последовательность звуков, подчиненных определенной логике развития. С целью выразительности исполнения мелодии в отдельных ее построениях (во фразах и предложениях) китайка долж-

на была определить наиболее значимые звуки, так называемые, "интонационные точки". Регулярная осознанная работа помогли студентке наработать правильные мышечные ощущения, что, в конечном счете, отразилось в исполнении выразительной мелодии. По мере работы студентка стала не только яснее слышать, но и "осязать" ладотональные тяготения, выразительный смысл опорных звуков, вводных тонов, альтераций. В дальнейшем наработанные навыки были успешно перенесены и использованы в других произведениях.

В качестве еще одного примера преодоления технических проблем приведем этап работы студентки магистратуры над пьесой "Сады под дождем" К. Дебюсси из цикла "Эстампы". Одним из видов техники данного произведения является исполнение трели, причем трель встречается как в партии правой руки, так и левой. Ровные и "живые" трели украшают многие музыкальные произведения и в данном случае тоже являются одним из основных элементов художественного образа. Следует отметить, что достижение качественной трели – это один из самых трудоемких процессов в работе пианиста. Неудивительно, что учащаяся испытывала значительные технические трудности при исполнении этого вида техники.

Для преодоления технической проблемы преподаватель рекомендовал следующий набор упражнений для тренировки этого вида техники: И. Брамс №17, а также упражнения М. Лонг и А. Корто из соответствующих разделов. Студентка магистратуры осваивала этап формирования и осознания тактильных ощущений, налаживала контакт с клавиатурой, отрабатывала трели в различных ритмических структурах (в основном, триолями, как это предложили авторы перечисленных выше экзерсисов, т.к. чередование ударений способствует унификации силы разных пальцев, а значит выравниванию звука) и использовала разнообразные динамические и артикуляционные приемы работы. Главным результатом явилось не только технически более совершенное освоение пьесы, но и более выразительная тембрально-красочная ее палитра.

Безусловно, важнейшим фактором формирования музыкального вкуса и технических навыков являются прослушивание звукозаписей различных произведений композитора, и в частности, звукозаписей одного и того же музыкального произведения в исполнении разных пианистов. Студенткой магистратуры были прослушаны записи пьесы "Сады под дождем" в исполнении выдающихся пианистов – М. Аргерих, К. Аррау, М. Бероффа, В. Гизекинга, Э. Гилельса, С. Рихтера, П. Роже и др. При прослушивании внимание учащейся обращалось на средства выразительности: динамику, артикуляцию, тембральное звучание. Также в течение работы неоднократно производилась аудиозапись исполнения самой студентки.

Итогом сравнительного анализа стало формирование музыкально-слуховых представлений, которые, являясь звуковым эталоном, направили процесс наработки рациональных игровых форм в необходимое русло.

Работа с китайскими студентами в очередной раз подтвердила основополагающее правило – систематическое использование упражнений в повседневном обучении учащихся музыкальных классов активно способствует формированию двигательных-технических навыков и на их основе стимулирование роста исполнительских возможностей.

Подводя итог вышесказанному можно сделать вывод, что при музыкальной подготовке иностранных студентов российским преподавателям, возможно, придется столкнуться с самым разным набором музыкальных навыков и

абсолютно неочевидным и неадекватным техническим уровнем абитуриентов – будущих учащихся, которых в дальнейшем потребуются "провести сквозь азы" российской музыкальной школы. Труд преподавателя и заполнение имеющихся пробелов, не важно, каким образом полученных "в прошлой жизни", обязательно обернется сторицей. При всем отличии менталитета китайских студентов от любых других, китайцы, приехавшие в Российскую Федерацию, с большим удовольствием и благодарностью воспринимают процесс обучения и в дальнейшем, судя по их отзывам и мнению, готовы продолжать изучать не только европейское, но и русское музыкальное творчество, что является весьма важным для закрепления места и значимости России в мировой музыкальной культуре. Как представляется, это и есть награда за труд преподавателя и цель российской музыкальной Школы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненкова, Н.В. Основные характеристики студента как субъекта образовательного процесса // Проблемы психологии и педагогики, 2008. – №4. – С. 111–113.
2. Байдалинов, С.Н. Межличностное взаимодействие в фортепианном классе педагогического вуза (к проблеме содержания профессионального общения педагога и учащегося) // Вопросы совершенствования профессиональной подготовки педагога-музыканта. Сб. науч. тр. – Вып. 9. / Под ред. А.Н. Малюкова, С.Н. Байдалинова. – М.: МПГУ, 2003. – С. 39–45.
3. Бянь, Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02. – СПб., 1994. – 142 с.
4. Ван, Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX – XXI веков: автореф. дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02. – СПб., 2009. – 24 с.
5. Жилина, А.В. К вопросу об обучении студентов из Китая в классе фортепиано педагогического ВУЗа // Вопросы совершенствования профессиональной подготовки педагога-музыканта. Сб. науч. тр. – Вып. 18. / Под ред. А.Н. Малюкова, С.Н. Байдалинова. – М.: ООО "Белый Ветер", 2014. – С. 21–26.
6. Жилина, А.В. "Теория и методика преподавания музыкально-инструментальных дисциплин" как курс для иностранных студентов // Успехи современной науки и образования. Международный научно-исследовательский журнал. – 2016. – №3. – Том 1. – С. 91–93.
7. Ишутина, Ю.А. Формирование и репрезентация национальной идентичности тайваньцев: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – Владивосток, 2006. – 201 с.
8. Кочетков, В.В., Грачиков Е.Н. Идентичность как источник мягкой силы Китая // Применение "жесткой" и "мягкой" силы во внешнеполитических целях: теория и практика. – Изд-во МГУ. – Москва, 2015. – С. 165–178. [Электронный ресурс], http://istina.msu.ru/media/publications/article/b59/877/8824482/Kochetkov_Grachikov.doc
9. Кучинская, Т.Н. Социокультурная идентичность Китая в эпоху глобализации // Вестник Бурятского государственного университета. – 2011. – № 14. – С. 149–153.
10. Лонг М. Французская школа фортепиано // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. Сб. ст. / Ред.-сост. С.М. Хентова. – М.–Л.: Музыка, 1966. – 315 с.
11. Лю, Цин. Высшее музыкально-педагогическое образование в современном Китае: автореф. дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.02. – СПб., 2009. – 22 с.
12. Нью, Яцзянь. Фортепианная педагогика России и Китая: интегративный подход: дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Яцзянь Нью. – М., 2009. – 197 с.
13. Перельман, Н.Е. В классе рояля. – М.: Классика-XXI, 2007. – 127 с.
14. Сенько, Ю.В. Гуманитарные основы педагогического образования: курс лекций: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Академия, 2000. – 240 с.
15. Сюй, Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков: дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02. – Ростов н/Д, 2011. – 149 с.
16. Талалай, Б.И. Формирование исполнительских (двигательно-технических) навыков при обучении игре на музыкальных инструментах: (на материале учебной работы в классе виолончели): дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.02. – М.: б.и., 1982. – 235 с.
17. Хентова, С.М. Маргарита Лонг. – М.: Музгиз, 1961. – 104 с.
18. Хоу, Юэ. Детское фортепианное образование в Китае и проблемы его развития: автореф. дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02. – СПб., 2009. – 24 с.
19. Хуан, Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы: дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02. – СПб., 2008. – 160 с.