



Особенности формирования исполнительского мастерства студента-скрипача в музыкальном образовании Китая

УДК 377; 378

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-3125-211-220>

Е. Ф. Командышко

Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: elkom04@gmail.com

М. С. Коняхина

Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: skercadg@mail.ru

Тинтин Сю

Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: xu941227@gmail.com

Аннотация. Статья содержит анализ проблемы формирования исполнительского мастерства студентов-скрипачей с позиций музыкально-исполнительской и музыкально-педагогической культуры. Целью предпринятого исследования является обоснование сущности поликультурного подхода как методологии процесса формирования исполнительского мастерства обучающихся с учетом современных тенденций развития профессионального музыкального образования. Отмечается, что в Китае данная проблема является наиболее актуальной и востребованной, так как поликультурный подход оказывает влияние не только на процесс китайизации, но и развивает адекватное восприятие разных стилистических направлений в отношении европейской и русской музыкальной культуры. Авторами статьи приводятся примеры анализа произведений композиторов со второй половины XVII по XX век с учетом специального отбора репертуара (с характерными

КОМАНДЫШКО ЕЛЕНА ФИЛИППОВНА – доктор педагогических наук, профессор кафедры музыкального образования, Московский государственный институт культуры

КОНЯХИНА МАРИНА СЕРГЕЕВНА – кандидат педагогических наук, преподаватель кафедры музыкального образования, Московский государственный институт культуры

СЮ ТИНТИН – аспирант кафедры музыкального образования, Московский государственный институт культуры

KOMANDYSHKO ELENA FILIPPOVNA – DSc in Pedagogy, Professor at the Department of Music Education, Moscow State Institute of Culture

KONYAKHINA MARINA SERGEEVNA – CSc in Pedagogy, Lecturer at the Department of Music Education, Moscow State Institute of Culture

XU TINGTING – Postgraduate student at the Department of Music Education, Moscow State Institute of Culture

© Командышко Е. Ф., Коняхина М. С., Сю Т., 2025



жанровыми и композиционными особенностями) в целях повышения уровня поликультурной компетентности и формирования исполнительского мастерства студентов-скрипачей.

Ключевые слова: исполнительская деятельность, студент-скрипач, музыкальное искусство, поликультурный подход, анализ произведений.

Для цитирования: Командышко Е. Ф., Коняхина М. С., Сю Т. Особенности формирования исполнительского мастерства студента – скрипача в музыкальном образовании Китая // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. №3 (125). С. 211–220. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-3125-211-220>

PECULIARITIES OF FORMATION OF VIOLIN STUDENT'S PERFORMING SKILLS IN CHINESE MUSIC EDUCATION

Elena F. Komandyshko

Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: elkom04@gmail.com

Marina S. Konyakhina

Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: skercadg@mail.ru

Tingting Xu

Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: xu941227@gmail.com

Abstract. The article contains an analysis of the problem of developing the performing skills of violin students from the standpoint of musical performance and musical pedagogical culture. The purpose of the research is to substantiate the essence of the multicultural approach as a methodology for the formation of students' performing skills, taking into account current trends in the development of professional music education. It is noted that in China this problem is the most urgent and in demand, as the multicultural approach influences not only the process of Sinification, but also develops an adequate perception of different stylistic trends in relation to European and Russian musical culture. The authors of the article provide examples of the analysis of works by composers from the second half of the 17th to the 20th century, taking into account the special selection of repertoire (with characteristic genre and compositional features) in order to improve the level of multicultural competence and develop the performing skills of student violinists.

Keywords: performing arts, violin student, musical art, multicultural approach, analysis of works.

For citation: Komandyshko E. F., Konyakhina M. S., Xu T. Peculiarities of formation of violin student's performing skills in chinese music education. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2025, no. 3 (125), pp. 211–220. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-3125-211-220>

Профессиональная подготовка музыкантов-исполнителей является актуальной и вос требованной темой в современной педагогической науке. В музыкальной педагогике Китая истоки формирования исполнительского мастерства скрипача тесно связаны, с одной

стороной, с историческими и культурными традициями Китая, а с другой, – обусловлены влиянием европейской системы обучения на становление китайской скрипичной школы.

Формирование мастерства, как педагогическая проблема, привлекает внимание иссле-



дователей разных специальностей и направлений научной деятельности.

В Словаре В. И. Даля понятие «мастерство» рассматривается через искусство деятельности мастера, занимающегося своим ремеслом [3, с. 254]. А в словаре С. И. Ожегова мастерство рассматривается как «высокое искусство в какой-либо области» [9, с. 293].

С точки зрения педагогической науки, мастерство связано с обретением профессиональных качеств личности в процессе обогащения своего опыта и повышения уровня профессиональных умений. В Художественно-педагогическом словаре появляется следующее толкование этого понятия: «мастерская педагога, применяющего в своем искусстве творческие методы» [17, с. 227].

Сущность понятия «мастерство» близко к определению профессионализма, поскольку базируется на развитых профессиональных умениях и навыках. Следовательно, как отмечают ученые, для достижения профессионального мастерства нужно овладеть определенными личностными качествами и реализовать творческий потенциал [6].

В настоящее время – по мере становления идеального образа музыканта-исполнителя – активно идет поиск и приобретение ими знаний в музыкально-исполнительской сфере деятельности, так как исполнительское искусство не является статичной практикой, а, напротив, постоянно трансформируется под воздействием культурных, социальных и технологических факторов.

Современная китайская скрипичная школа, по мнению исследователей, считается «сложившейся академической школой, признанной во всем мире» [18, с. 142]. Успехи в данной сфере профессиональной деятельности обусловлены высокими требованиями, предъявляемыми к качествам педагога, а также – к разработке и внедрению эффективных технологических приемов обучения. В исследовании Чжоу Лу *музыкально-исполнительская деятельность* трактуется как «интегративное личностное качество,

проявляющееся в ценностном отношении к содержанию музыкального искусства, воплощенному в музыкальных произведениях и музыкально-исполнительском прочтении их художественно-образного содержания, а также в наличии сложившейся системы знаний о специфике музыкального искусства» [18, с. 143].

Теоретический анализ проблемы формирования исполнительского мастерства скрипача в образовательных учреждениях Китая выявил актуальные подходы к обучению. Так, в исследовании Тянь Ц. отмечается, что исполнительское искусство следует рассматривать не только в качестве технической, но и художественной стороны исполнительского мастерства, опираясь на концепции ученых [16].

Важным для изучения проблемы формирования исполнительского мастерства является анализ феномена музыкальной выразительности. Следует учитывать, что выражение музыкального содержания, по мнению Е. А. Бодиной, происходит в зависимости от уровня художественного опыта, который влияет на субъективные творческие возможности обучающихся [1].

Исполнительское искусство – сложная и многогранная область, в которой музыканты создают уникальные музыкальные переживания, передавая эмоции и идеи посредством звука. Мастерство скрипача зависит не только от технического совершенства, но и от глубокого понимания музыкальной интерпретации. Каждый музыкальный фрагмент и техника исполнения должны быть пронизаны личным видением, чтобы раскрыть богатство музыкальной композиции.

Исследователем В. Ю. Григорьевым обоснована сущность исполнительского мастерства. В отношении профессиональной подготовки скрипача он отмечает, что важно понимать данный феномен в качестве выражения глубоких чувств с целью передачи образного содержания музыки, то есть готовности исполнителя к осмыслинию и интерпретации музыкального сочинения. Им подчеркнута



многоаспектность рассмотрения связи музыкальных образов с жизненными ситуациями, а также с психологическим состоянием человека, глубиной его чувств и оценок [2].

Многие ученые справедливо считают, что исполнительское искусство непосредственно связано с процессом формирования личности субъекта, который владеет музыкальным языком. По мнению А. В. Покровского, «небходимо помнить, что художественно слабое исполнение может перечеркнуть достоинства произведения, а яркое исполнение может превзойти его и украсить» [10, с. 83]. Для исполнителя важно, перевоплощаясь, пройти весь путь творения автора. То есть, «исполнитель должен одновременно сознавать себя целым и частью другого целого, с которым он вступает во взаимодействие» [там же, с. 83].

В исследовании музыканта-педагога, профессора кафедры музыкального образования Московского государственного института культуры О. Г. Свистунова и М. М. Калянджян процесс развития исполнительской техники скрипача включает несколько этапов:

- «начальный» (основы и первичное обучение), формирование базовых навыков, включая постановку рук, ведение смычка и так далее;
- «средний» (этап углубленного изучения и развития), овладение широким спектром технических приемов, навыками выразительного исполнения;
- «продвинутый» (шлифовка и персонализация), направленность на «индивидуальность исполнения и создание уникального звукового почерка» [11, с. 294].

Последовательные этапы обучения раскрывают не только технические задачи, но и акцентируют внимание на глубинном познании музыки, на освоении элементов музыкальной выразительности. В каждой новой технике исполнения реализуется возможность выделения смысловых акцентов и уникальных оттенков, раскрывающихся в виде мозаичной картины, выражющей внутренний художественный мир музыканта-

исполнителя. При освоении новых техник, по мнению исследователей, необходима терпеливая и постоянная работа, умение слышать других, не теряя своей индивидуальности [11].

В работах китайских исследователей (Чжан Б., Чжоу Л., Юйчжэн У.) проводился углубленный анализ сложившейся ситуации с преподаванием игры на скрипке в колледжах и университетах Китая [19; 20; 21]. Анализ показал, что полученное музыкальное образование в Китае, при опоре на устоявшиеся образовательные модели обучения, приводит к необходимому усилению процесса китаизации в преодолении доминирования западной музыкальной культуры [20]. Также выявлено противоречие между организованным процессом обучения и недостаточной разработанностью теоретических положений и практических разработок, необходимых для повышения уровня исполнительской культуры и опоре на содержательно-смысловой анализ музыкальных произведений разных музыкальных традиций.

В современных научных исследованиях также выявлена проблема культурного диалога при восприятии музыкальных произведений китайскими студентами, что обусловлено существующими кардинальными различиями музыкальных категорий и понятий (лад, тональность, интонации и т. д.) [15]. Китай в настоящее время нуждается в усовершенствовании профессиональных компетенций педагогов-музыкантов, культивирующих освоение китайского скрипичного репертуара в постижении исполнительского искусства. По мнению исследователей, необходимо учить, что решение данной проблемы возможно в условиях применения аналитических методов восприятия искусства, апробированных в музыкальной педагогике.

Деятельность скрипача требует постоянной практики, самосовершенствования и стремления найти новые средства самовыражения. Этот путь, сочетающий мастерство с эмоциональным воздействием, производит яркое впечатление на слушателя.



История исполнения, начиная со Средневековья и вплоть до современности, раскрывает разнообразие стилей и подходов, что, в свою очередь, позволяет глубже понять специфические особенности формирования исполнительского мастерства музыкантов. А соединение традиционных приемов и техник со способами и реалиями новых звучностей добавляет в каждое выступление личный отпечаток.

Профессиональное музыкальное образование, вне зависимости от уровня, имеет большие педагогические возможности в формировании исполнительского мастерства, благодаря сосредоточению в музыке, как виде искусства, богатого духовно-нравственным опытом всего человечества. Общеизвестно, что универсальный образный язык музыки, доступный каждому человеку, в опосредованной форме учит уважительному общению с разными людьми, объединяет народы, страны, континенты.

Бережное «возвращение» общей культуры обучающихся в условиях музыкального образования имеет смысл осуществлять на основе *поликультурного подхода* [12]. Применение данного подхода является возможным при отборе музыкально-педагогического репертуара в дальнейшем процессе восприятия, исполнения и интерпретации музыкальных произведений. Особое внимание следует обращать на готовность обучающихся осуществлять анализ музыкальных произведений.

По мнению китайского педагога Сунь Юян, зарубежная музыка для китайских студентов является сложной с точки зрения ее восприятия. Это связано со специфическими особенностями китайского языка и его тональной системой. Потому требуется к данному процессу специальный подход.

В работе с китайскими студентами следует учитывать, что «интонация служит не средством выражения эмоций, а несет смысловую нагрузку» [7, с. 74]. Эту особенность выявил ученый Г. Шнеерсон при

обращении к исследованию традиционной китайской музыки. Он отмечал, что в китайской музыке существуют прочные связи между национальным мелосом и разговорной речью, чего нет ни в одном другом языке. Вследствие чего у китайских студентов возникают трудности при восприятии европейской музыки, то есть трудности в восприятии средств музыкальной выразительности, что влияет на исполнительскую интерпретацию музыкальных произведений. Исследователь Сюй Бо отмечает, что если европеец смысл мелодической темы воспринимает «автоматически» и естественно, но для китайского слушателя это представляется сложной задачей [13].

Следует учитывать, что китайские студенты-музыканты не могут осуществлять анализ музыкальных произведений с позиции понимания идеи и замысла, средств музыкальной выразительности, которые композиторы используют для передачи художественно-образного содержания. А без детального структурно-аналитического анализа произведения сложно приступить к его исполнению.

Принцип структурно-аналитического и музыкально-исполнительского анализа раскрывает новый уровень поликультурной компетентности студентов в Китае, включая восприятие произведений различных исторических эпох и разных народов. Освоение различных стилей и жанров обогащает опыт будущих музыкантов-исполнителей, позволяет им находить смысловые черты и уникальные оттенки, возможность слышать и передавать художественные образы музыкальных произведений.

Репертуарный ряд для анализа музыкальных произведений при обучении игре на скрипке включает значительный перечень произведений композиторов, относящихся к разным историческим эпохам, национальным школам, жанрам, а также представляющих разные инструментальные составы (см. Таблицу 1).



Композиторы	Музыкальные произведения
А. Корелли	«Concerto grosso» (12 «Больших концертов»)
Д. Тартини	Скрипичная соната под названием «Дьявольские трели»
А. Вивальди	«Времена года» (4 программных концерта для скрипки с оркестром, оп. 8)
В. А. Моцарт	«Сerenада № 13» Соль-мажор, К. 525 («Маленькая ночная серенада»)
Л. Бетховен	«Крейцерова соната» (Соната № 9 для скрипки и фортепиано Ля-мажор, оп. 47)
Н. Паганини	«Двадцать четыре каприса для скрипки соло» оп.1
Ф. Шуберт	«Трио для фортепиано, скрипки и виолончели» Ми-бемоль мажор, оп. 100
Ф. Мендельсон	«Концерт для скрипки с оркестром» ми-минор, соч. 64
А. П. Бородин	«Струнные квартеты» (в частности, квартет № 2 Ре-мажор)
П. И. Чайковский	«Сerenада для струнного оркестра» До-мажор, оп. 48
Ф. Крейслер	Произведения для скрипки и фортепиано и мн. др.

Таблица 1. Аналитический репертуар

Репертуар китайской скрипичной музыки включает в основном произведения с ярко выраженным национальным колоритом. К таким произведениям можно отнести сюиту Ма Сыцун «Внутренняя Монголия», концерт «Лян Шаньбо и Чжу Интай» Жэ Чжанъхао и Чэнь Гана, концерт Го Вэнъцзина «Туюнь» и другие [8].

Исследование показало, что в процессе анализа музыкальных произведений «синтезируются важные компоненты, включая:

- раскрытие эмоционально-образных характеристик в опоре на личное восприятие музыкального произведения;
- культурологический анализ и оценка исторических условий возникновения и создания музыкального сочинения;
- направленность на определение характерных жанровых и стилистических черт музыкального языка, определенных индивидуальных особенностей;
- раскрытие формы произведений с помощью конкретных музыкальных инструментариев: мелодии, гармонии, фактуры, тембра, ритма, динамики и т. д.» [4, с. 118].

При восприятии сочинений доклассической эпохи студент-скрипач открывает для

себя интересный структурный перечень со-ставляющих данных произведений, где чередование частей обуславливается изменяю-щимися и непостоянными темповыми, тем-бровыми и динамическими особенностями, а жанровые «разбросы», разность исполнительского состава формирует у исполнителя, с одной стороны, электричность мышления в восприятии формы, а, с другой, – служит формированию широты исполнительских техник и приемов игры. К примеру, очень многопланова итальянская скрипичная школа середины XVII – первой половины XVIII века, представленная творчеством А. Корелли, Д. Тартини, А. Вивальди.

У А. Корелли инструментальный ан-самбль в «Concerto grosso» неодинаков: 1–8 концерты представлены удвоенным струн-ным квартетом, количественным разноо-разием частей (чаще пятью), палитрой тем-повых перемен, которые не имеют строгого соблюдения параметров быстро-медленно-быстро, что отчетливо прослеживается у ве-нецианца А. Вивальди. Особенно отлично они решены композиционными структурами, че-редованиями полифонического и гомофонно-гармонического склада, динамическими кон-трастами, поддерживаемые силою тембрового состава участия.



Для формирования исполнительского мастерства имеет большое значение исполнение ряда данных концертов. В частности 9–12 концерты представляют собой форму сюитных танцев (выдержаны в т. н. камерном жанре), в которую возможно включение, собственно, разделов чисто концертной формы, характерной для барочной эпохи. Таким образом, исполнитель-скрипач знакомится с синтезацией внутри концертного жанра на примере целого большого цикла под названием «Concerto grosso».

Концертный жанр, являющийся обязательной исполнительской практикой скрипача, как, впрочем, и любого музыканта-солиста, должен опираться на поликультурный подход в обучении. Поэтому обращенность к программным сочинениям А. Вивальди «Времена года», своего рода, есть «букварь» музыканта-скрипача, в котором обучающийся встраивается в симметрию трехарочности барочных темповых чередований частей композитора, динамическую и тембровую многоликость, а, главное, погружается в художественно-образную направленность обозначенных частей цикла, определивших будущность развития инструментальной музыки на несколько столетий вперед.

Часто считается, что техническая виртуозность владения инструментом оттасчивается на определенных упражнениях, так называемых «экзерсисах» (заметим, что это, конечно, не ставится нами под сомнение). Но есть примеры музыкальных произведений, представляющих собой и комплекс упражнений, и, одновременно, высокохудожественные сочинения. К таким образцам относятся, например, скрипичная соната «Дьявольские трели» Д. Тартини и «Двадцать четыре каприса для скрипки соло» оп. 1 Н. Паганини, – композитора, представляющего эпоху итальянского классицизма.

Произведение первого изобилует технической виртуозностью, являя четырехчастный цикл формы старинной сонаты. Сочинение второго своим интонационным строем обращено уже к новому времени – веку просвещения, эпохе классицизма.

Появление в аналитическом репертуарном арсенале каприсов Н. Паганини, выдержаных в нескольких этюдных техниках, но при этом многообразных темпах и формах, представляется не только важным образовательным конструктом, но и художественно-ценостным ориентиром для овладения мастерством скрипача.

При обучении исполнителя целесообразно, как было отмечено нами ранее, знакомить с различными инструментальными составами музыкальных произведений, открывая их многообразие, как жанровое, так и формообразующее. В этом аспекте сочинения Л. Бетховена и Ф. Мендельсона, представителей немецкой музыкальной культуры, но разных исторических эпох и жанров, интересно с точки зрения схожести количественного состава частей (три части) и от части их темпового сходства: быстро-медленно-быстро (заметим, что первая часть сонаты Л. Бетховена предваряется и завершается темповым указанием *Adagio*), при тональном отличии. Разность состава: скрипка-фортепиано в «Крейцеровой сонате» и скрипка-оркестр в «Концерте для скрипки с оркестром» позволяют на тембральном контрасте углубиться обучающимся в аналитическую парадигму стилистик и композиционную направленность произведений.

Нам представляется важным провести параллели в аналитической работе студентов-скрипачей с произведениями, относящимися к русской романтической школе, в частности, композиторов А. П. Бородина, П. И. Чайковского и композитором первой волны немецкого романтизма Ф. Шубертом.

При всем изначальном отличии заявленных произведений – «Трио для фортепиано, скрипки и виолончели» Ми-бемоль мажор, оп. 100 Ф. Шуберта, «Струнный квартет» № 2 Ре-мажор А. П. Бородина и «Сerenада для струнного оркестра» До-мажор, оп. 48 П. И. Чайковского – эти сочинения схожи конструктивным строением частей, тональным (мажорным) ладом, жанровыми предпочтениями и близки в некоторых частях образным строем. Например, все они



четырехчастные, их первые и последние части выдержаны в темпе Allegro. Здесь стоит особо выделить один нюанс: у А. П. Бородина четвертую часть предваряет темп Andante, тогда как у П. И. Чайковского аналогичным темповым разделением решена первая часть.

У каждого из трех композиторов есть лирический центр: у Ф. Шуберта это известное проникновенное Andante второй части, у Александра Порфирьевича – «Ноктюрн» третьей части, у Петра Ильича – «Элегия», также помещенная в третью часть «Сerenады...». Скерцо, как остов искрящейся радости, имеется в третьей части «Трио...» Шуберта и во второй части квартета Бородина.

П. И. Чайковский использовал в своем четырехчастном цикле «Вальс», помещенный во вторую часть. Вообще танцевальность сближает последнее произведение с «Маленькой ночной серенадой» В. А. Моцарта. Жанровая обращенность Чайковского к сerenаде, бесспорно, отсылает нас к венскому классику, у которого произведение также состоит из четырех частей. Поэтому включение в перечень произведений для аналитической работы и исполнительской практики данного сочинения не является случайным.

Обращение к Фрицу Крейслеру, виртуозному скрипачу, композитору конца XIX – первой половины XX века, интересно не только его пьесами («Муки любви», «Радость любви», «Китайский тамбурин», «Маленький венский марш» и др.), но и многочисленными авторскими обработками-стилизациями; к примеру, известная «Прелюдия и Аллегро в стиле Пуньяни». В этом контексте австрийский маэстро схож с аргентинским композитором второй половины XX века Астором Пьяццолой, который своей стилистической манерой возвел танец танго до уровня концертного инструментального мастерства с использованием струнных инструментов как демонстрации новых исполнительских техник. Наиболее популярны пьесы композитора «Либертанго», «Смерть ангела», «Забвение» и многие другие.

Данный подход обучения тесно связан с проблемой развития поликультурной компетентности как важного профессионального качества музыканта-исполнителя. В процессе аналитического анализа музыкальных произведений следует учитывать, что поликультурная компетентность базируется на позитивной этнической самоидентификации, обращении к разным культурам и их взаимосвязи [14].

В Китайской Народной Республике реализация поликультурного подхода в музыкальном образовании базируется на освоении не только традиционной китайской музыки, но и традиционной китайской философии.

Традиционная китайская философия и философия других стран в определенной степени имеют схожие характеристики, но в некоторых аспектах также существуют различия. Основная движущая сила создания традиционного китайского искусства исходит из духа человека, который продолжает углубляться и развиваться в зависимости от уровня сознания. Можно говорить о том, что, при всех очевидных и понятных различиях России и Китая, одной из граней бережного соприкосновения наших стран является глубокое уважение к духовному миру человека, исторически сложившимся традициям музыкального искусства, культурной самобытности народа, его целеустремленному и осознанному развитию в условиях поликультурного пространства.

Обозначим возможности поликультурного подхода для разнообразной музыкально-исполнительской деятельности. Еще одним важным направлением успешного развития обучающихся является разработка модели, интегрирующей лучшие образцы образовательных технологий России и Китая. Отметим: «если методика преподавания и технические приёмы исполнения являются сегодня общей точкой пересечения для каждой из наших музыкальных культур, то национальные аутентичные черты передаются через стили исполнения и композиторские находки» [12, с. 198].



Теоретическое изучение проблемы формирования исполнительского мастерства позволило изучить ряд научных направлений и суждений исследователей-педагогов, музыкантов и ученых относительно таких понятий, как «исполнительское искусство», «исполнительская культура», «исполнительская активность», «музыкально-исполнительская деятельность» и других, что дает возможность нам рассматривать исполнительское мастерство как структурно-сложный феномен, в основе которого лежит единство познавательных, творческих и музыкально-исполнительских характеристик, а также – значимость развития эстетического сознания (эстетических вкусов, интересов и потребностей) и творческого воображения, что является основанием для развития музыкально-исполнительской культуры [5].

Анализ различных теоретических подходов в исследованиях российских и китайских ученых позволил выделить основные существенные характеристики исполнительского мастерства:

- взаимосвязь исполнительского аппарата, исполнительской техники, исполнительского опыта и исполнительской коммуникации;

- самосовершенствование и освоение средств выразительности;
- умение «перевоплощаться» и передавать внешние приметы автора и его эпохи;
- готовность к передаче художественно-образного содержания музыкальных произведений и другие.

Особое внимание исследователей обращено к таким важным аспектам проблемы, как организация образовательной среды, внимательное отношение к выбору репертуара, готовность к практическому исполнению репертуара на базе знаний о различных стилях и жанрах, совершенствование навыков просветительской работы и сценических выступлений.

В итоге обобщения собранных в исследовании материалов, касающихся профессиональной подготовки студентов-скрипачей, можно сделать вывод о важности формирования поликультурной компетентности у будущих музыкантов-исполнителей, обладающих умением взаимодействовать в поликультурном пространстве и адекватно воспринимать разные музыкальные стили и направления, влияющие на процесс формирования исполнительского мастерства.

Список литературы

1. Бодина Е. А. Творческая природа музыкального исполнительства: автореф. дис... канд. пед. наук. Киев, 1975. 29 с.
2. Григорьев В. Ю. Методика обучения игре на скрипке: книга. Москва: Классика-XXI, 2007. 254 с.
3. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х тт. Т. 2. Москва: ОЛМА-ПРЕСС; Красный пролетарий, 2006. 672 с.
4. Командышко Е. Ф., Коняхина М. С. Формирование художественного восприятия в профессиональной подготовке будущих музыкантов: культурологический подход // Казанский педагогический журнал. 2020. № 3 (140). С. 115–120.
5. Командышко Е. Ф., Сю Тинтин. Развитие творческого воображения у студентов-музыкантов как источника формирования их исполнительского мастерства // Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации: сб. науч. ст. VI междунар. науч.-практ. конф. Ростов-на-Дону: РГЭУ (РИНХ), 2023. С. 54–60.
6. Куповец А. А. Методические аспекты совершенствования исполнительского мастерства скрипача симфонического оркестра // Искусство и наука третьего тысячелетия: сб. науч. ст. IX междунар. науч.-практ. конф. Симферополь: Антиква, 2021. С. 197–203.



7. Лю Минхуэй. Педагогические условия освоения студентами КНР творчества русских композиторов в контексте профессиональной музыкально-исторической подготовки педагога-музыканта: дисс...канд. пед. наук. Москва, 2017. 226 с.
8. Mu Цюаньчжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный характер: автореф. дис... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2018. 22 с.
9. Ожегов С. И. Словарь русского языка. 16-е изд. испр. Москва: Русский язык, 1984. 797 с.
10. Покровский А. В. Исполнительское искусство // Международный научно-исследовательский журнал. 2013. № 4 (11). [Электронный ресурс] URL: <https://research-journal.org/archive/4-11-2013-april/performing-arts> (дата обращения 20.01.2025).
11. Свистунов О. Г., Калайджян М. М. Этапы формирования исполнительской техники скрипача // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве: сб. науч. ст. XXII междунар. науч.-практ. конф. Москва: МГИК, 2025. С. 290–297.
12. Сю Тинтин, Командышко Е. Ф., Алексеева Л. Л. Педагогические возможности поликультурного подхода в современном музыкальном образовании России и Китая // Искусство и образование. 2024. № 4 (150). С. 192–200.
13. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI вв.: дис... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2011. 149 с.
14. Слепцова Г. Н. Поликультурная компетентность – ключевой компонент профессионального педагогического образования // Антропологическая дидактика и воспитание. 2023. № 6. С. 10–18.
15. Тржецяк И. А., Карнаухова В. А. Проблемы культурного диалога в процессе обучения музыке студентов из КНР // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9. № 1. С. 186–196.
16. Тянь Ц. Современные тенденции и проблемы исполнительского искусства на Янцине в музыкальной культуре Китая // Университетский научный журнал. 2022. № 71. С. 107–114.
17. Художественно-педагогический словарь. Москва: Академический проект: Трикста, 2005. 480 с.
18. Чжоу Лу, Пичугина Л. Н. Актуальные аспекты проблемы обучения студентов игре на скрипке в педагогических университетах Китая // Профессиональное образование в России. 2024. № 1. С. 141–146.
19. Чжан Б. О некоторых барьерах на пути развития скрипичной школы Китая // Педагогический научный журнал. 2023. Т. 6. № 5. С. 106–111.
20. Чжоу Л. Проблема привлечения китайской молодежи к музицированию: на примере освоения основ скрипичного исполнительства // Молодежь в меняющемся мире: траектории самоопределения: сб. науч. ст. XIV всероссийской науч.-практической конф. Екатеринбург: УрГПУ, 2023. С. 267–273.
21. Юйчжэн У, Санникова Н. В. Проблемы скрипичного образования в Китае // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12. № 2. С. 153–161.

*

Поступила в редакцию 13.05.2025