

Міністерство освіти і науки України
ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет
імені Григорія Сковороди»
Стамбульський фонд науки і культури
Чеський університет імені Гаріка Масаріка
Гданський університет
Державний педагогічний університет імені Іона Крянге

РЕГІОНАЛЬНІ КУЛЬТУРНІ,
МИСТЕЦЬКІ ТА ОСВІТНІ ПРАКТИКИ

МАТЕРІАЛИ VI МІЖНАРОДНОЇ
ЕЛЕКТРОННОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

(м. Переяслав-Хмельницький, 14-15 березня 2019 року)

Електронне наукове видання

УДК 008 + 7 + 37
ББК 71 + 85 + 74
Р 32

*Друкується згідно з рішенням Вченої ради
Державного вищого навчального закладу
«Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет
імені Григорія Сковороди»
(протокол № 6 від 28.02.2019 р.)*

Р 32 Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики: Матеріали VI Міжнародної електронної науково-практичної конференції (м. Переяслав-Хмельницький, 14-15 березня 2019 року) / За заг. ред. Т.В. Мартинюк, Н.В. Ігнатенко. – Мелітополь: Поліграфічний центр «Люкс», 2019. – 211 с.

ISBN 978-617-7218-69-4

Висвітлено погляди сучасних представників наукової думки з питань теоретико-методологічних засад філософії, культурології, мистецтвознавства, педагогіки; актуальних проблем художньо-історичного та художньо-педагогічного краєзнавства; використання арт-технологій оздоровчого спрямування у практиці психолого-педагогічного супроводу особистості в Україні та ЄС; інноваційних тенденцій сучасної вищої освіти у національному та регіональному вимірах. Окреслені проблеми порушували учасники VI Міжнародної електронної науково-практичної конференції «Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики».

Матеріали конференції будуть цікавими для студентів факультетів мистецького спрямування, магістрантів, аспірантів, викладачів мистецьких дисциплін.

Відповідальність за наукову коректність і оригінальність текстів несуть автори.

ISBN 978-617-7218-69-4

УДК 008 + 7 + 37
ББК 71 + 85 + 74
Т.В. Мартинюк, Н.В. Ігнатенко, 2019
Автори статей, 2019

Власенко Е.А. -
старший викладач
Мелітопольського державного педагогічного університету
імені Богдана Хмельницького

СПЕЦИФІКА ОРГАНІЗАЦІЇ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ-ПІДГОТОВЦІ СТУДЕНТІВ-ПІАНІСТІВ

Історичний розвиток фортепіанного виконавства охоплює більш ніж п'ятисотрічний часовий проміжок, і вирішення проблем інструментальної підготовки піаніста невіддільне від розвитку музичної педагогіки. Уявлення про методи вдосконалення якості піаністичної підготовки неодноразово змінювались, породжуючи значну кількість взаємопротирічних рекомендацій. Їх об'єктивний аналіз, та оцінка різних систем фортепіанного навчання можливий лише через призму принципу єдності художнього та технічного розвитку піаніста, за провідної ролі саме художньо-творчого фактора.

Виховуючи студентів, необхідно стимулювати їх активність, без якої неможлива справжня самостійність. Однак ці поняття не тотожні, хоча й близькі між собою: не кожна розумова активність означає самостійність. Велике значення для розвитку самостійності має максимальна зосередженість на уроках. «Найбільш перспективним у вихованні творчої ініціативи і самостійності учня є вступ його на шлях власної, не регламентованої ззовні інтерпретації музики. У такий спосіб відбувається інтенсивний розвиток і здібності самостійно мислити, і його вміння самостійно діяти», – зазначав Г. Ципін [4, с. 133].

Згідно з традиційними методиками навчання гри на музичному інструменті (Л. Баренбойм, А. Ямпольський, Ю. Янкелевич та ін.), формування системи виконавських умінь та навичок здійснюється локально-адаптивно, тобто викладач регулює зміст та обсяг професійної інформації відповідно до рівня підготовленості учня. При цьому ігноруються такі суттєві важелі навчання, як усвідомлення власного музично-слухового та музично-виконавського досвіду, опора на особистісно значущі і суспільно прийнятні механізми самовизначення, саморозвитку, самовдосконалення. Недостатньо враховуються можливості рефлексії, яку сучасна теорія і методика навчання музики (О. Рудницька, В. Федорчук та ін.) трактує як засіб ефективного розвитку митця. Недостатня увага приділяється проблемі самостійної роботи студента, яка є необхідною умовою успішності навчання в класі основного музичного інструменту, тому що від ефективності процесу самопідготовки значною мірою залежить якість набутих знань, умінь і навичок, їх стійке закріплення.

Як пише Г. Ципін, «деякі педагоги спеціально роблять урок в класі моделлю домашніх завдань учня: розповідають, в якій послідовності розташовувати матеріал, чергуючи роботу з відпочинком; як виявляти

труднощі, намічати відповідно шляхи їх вирішення, використовувати ефективні прийоми, способи і форми роботи» [4, с. 186]. Продовжуючи розмову на цю тему, відомий педагог А. Щапов додає: «... потрібно досить часто змушувати учня працювати на уроці так, немовби він був один, і педагог не перебував з ним поруч. У цьому випадку педагог лише час від часу втручається в роботу студента, щоб внести в хід роботи, в її послідовність ті корективи, які створять умови для самостійного виявлення та усунення помилок і неточностей» [5, с. 123]. Ідея *напівсамостійної* роботи учня на уроці полягає в тому, щоб привчити його мобілізувати і використовувати весь свій накопичений досвід, навчити витримці і терпінню, що, безумовно, виявиться необхідним у виробленні робочих навичок повноцінної самостійної роботи вже в домашніх умовах.

Слід зазначити важливість розрізнення понять «самостійна робота в навчальному закладі» (зовнішня організація безпосередньої неконтрольованої викладачами роботи того, хто навчається) та «самостійна робота особистості». (самоспрямована та самоорганізована діяльність особистості) *Самостійна робота студентів визначається як якісна та продуктивна складова навчально-пізнавальної (навчально-художньої) діяльності.* Способи самостійної роботи, за нашим переконанням, слід розглядати з позицій не репродукції та механічно повторюваних дій, а як способи, в основі котрих закладені механізми не тільки предметно-понятійної, а й ціннісно-сислової суб'єктної діяльності.

Розглянемо провідні педагогічні аспекти та основні напрями організації самостійної роботи саме у музичному навчанні. Сформовані освітні форми навчальної діяльності у виконавському класі – індивідуальні заняття, звітні заходи – залікові виступи, конкурси, концерти класу, лекції-концерти – обумовлюють різноманітність форм і видів самостійної роботи:

а) *виконання конкретних завдань за поточним репертуаром індивідуального плану студента*, до яких відносяться визначення найбільш доцільних прийомів роботи над окремими елементами фактури, над якістю звуку, штрихами; добір аплікатури, продумування педалізації; переклад іноземних термінів, авторських ремарок, що зустрічаються в нотному тексті; вивчення музичного твору або його фрагменту на пам'ять тощо; б) *ознайомлення з іншими творами, окрім включених до плану роботи* (частинами сонати або концерту, іншими п'єсами фортепіанного циклу), це відбувається у процесі ескізного читання з листа, ескізного ознайомлення з твором, з його частиною, прослуховування аудіозапису; в) *робота з розвитку рухово-моторних навичок* – вправляння в гамах, виконання вправ, вивчення етюдів; г) *детальний аналіз музичного твору* (загальний, музично-теоретичний, виконавський), в процесі самостійного ознайомлення з музичним твором у виконавському класі.

Для ефективності самостійної роботи доцільно дотримуватись певних умов: а) *чіткої, конкретної постановки завдань*; б) *варіативності характеру завдань та їх складності на різних етапах навчання*; в) *доступності, посиленості, диференційованості завдань*; г) *систематичності і*

послідовності застосування самостійної роботи в процесі навчання та взаємозв'язку аудиторної та позааудиторної самостійної роботи.

Система контролю, закладаючи основи для організації самостійної роботи, покликана коригувати роботу студентів і вдосконалювати її якість. У зв'язку з цим можна позначити умови, що забезпечують успішне виконання самостійної роботи:

По-перше – вмотивованість навчального завдання (для чого, чому сприяє), його спрямованість в сферу професійної діяльності. На нашу думку, усвідомленість виконання самостійних завдань характеризується: художньою вартістю музичного матеріалу, рекомендованого для самостійної роботи; доцільною складністю завдань, відповідною до «зони найближчого розвитку» (за Л. Виготським) тих, хто навчається.

По-друге – чітка постановка пізнавальних завдань з методичним коментуванням. Важливими параметрами також виступають посиленість виконання; дозування матеріалу для самостійної роботи, відповідно до навчальних можливостей студентів-піаністів. Говорячи про розробку індивідуальних завдань для самостійної роботи, за нашим переконанням, слід диференційовано підходити до рівня музичних здібностей студентів, ставлення до занять, вмотивованості до концертних виступів, тощо.

По-третє – побудова алгоритму, методів виконання роботи, знання студентом прийомів і способів її виконання. Тут слід звернути увагу на окреслення обсягу самостійної роботи студента з основного інструменту (фортепіано) з визначенням термінів виконання окремих її видів

По-четверте – чітке визначення викладачем форм звітності, обсягу роботи, термінів її подання та розробка критеріїв оцінки, видів і форм контролю (педагогічний практикум, контрольні уроки, заліки, іспити, концерти тощо). До планування самостійної роботи необхідно привчати ще з початкових класів музичної школи, при цьому враховується: а) часовий фактор (кількість часу, визначений для самостійної роботи); б) змістовий фактор, що включає в себе різні види роботи на кожному етапі;

Важливим фактором про організації самостійної роботи є компенсаторна корекція та індивідуальний підхід до студентів з різними характерологічними даними, що втілюються у наступних порадах:

- індивідуальні навчальні заняття слід проводити так, щоб забезпечити безумовне виконання необхідного мінімуму самостійної роботи усіма студентами і передбачити ускладнені завдання для більш підготовлених;

- необхідний регулярний контроль успішності виконання самостійної роботи та індивідуальні консультації викладача. Тут принципове значення має особисте педагогічне спілкування викладача та студента, чому сприяє індивідуальна форма занять в інструментальному класі.

Функціонування педагогічної керованості самостійної роботи студента-піаніста має ґрунтуватися на формуванні потреби в активній самостійній роботі, в отриманні знань і придбанні різноманітних умінь і навичок навчальної діяльності, тобто створення мотивації навчання шляхом активізації освоєння студентами різних форм навчальної діяльності

(індивідуальні домашні заняття по закріпленню вивченого в класі з педагогом; заняття музикуванням: читання з листа, ескізне розучування музичних творів, гра в ансамблі тощо) та надання можливості публічної презентації виконавських досягнень з її подальшим обговорення підсумків, отриманих учнем в результаті самостійної діяльності (академічні концерти, виступи тощо)

З метою активізації самостійної роботи студентів-піаністів в практику роботи виконавського класу потрібно активніше впроваджувати такі види діяльності, як читання нот з листа і ескізне розучування музичних творів. Видатні педагоги-музиканти Г. Нейгауз, А. Алексєєв, Л. Баренбойм, Г. Коган та ін. Вважали, що читання з листа повинно складати певну частину щоденного «раціону» самостійних занять учня-піаніста. Видатний майстер французької піаністичної школи А. Корто говорив, що доцільно розподіляти «щоденну роботу кожного учня по таблиці використовуваного часу ...: вправи, етюди, п'єса, читання з листа» [1, с. 43]. На думку Л. Баренбойма, ескізне розучування – «особливий вид навчальної діяльності, який може бути охарактеризований як проміжний між читанням з листа і досконалим освоєнням творів, веде до істотного збільшення кількості опрацьовується їм музичного матеріалу, до помітного чисельному приросту того, що пізнається і освоюється їм в ході навчальної діяльності» [2, с. 58].

Йозеф Гофман, говорячи про самостійну роботу піаніста, зосереджував увагу на значенні музичного мислення, порівнюючи «мозок піаніста з фотографічною пластинкою, на якій фіксується кожна зміна, яка відбувається протягом всього заняття». Сучасні музиканти могли б асоціювати даний процес з аналогією комп'ютера: план заняття (чи виступу) може бути порівняним з електронним документом, закладеним у пам'ять комп'ютера, зміни, які відбуваються в загальному плані роботи упродовж заняття, зберігаються в пам'яті в кінці кожного заняття [3, с.62]. Автор дотримується позиції самостійного проникнення учнем у глибинний зміст твору: педагогу в цьому випадку відводиться роль пояснюючого та уточнюючого радника, без показу на музичному інструменті, оскільки коли звучання твору віднайдено через гру іншого - це дає тільки запозичені враження, котрі з'являються та втрачаються, тоді як свої власні індивідуальні концепти, що формуються в процесі занять, зберігаються та залишаються назавжди [3, с.64].

Підхід до індивідуальних занять, за переконанням Бориса Бермана, визначається головною ідеєю характеру композиції та звучання музичного твору. Автор рекомендує починати роботу над твором із загального начерку цілої композиції. Піаністу слід як можна раніше зрозуміти цілісний концепт характеру та структури твору. Обрана тактика буде спрямовувати все заняття, «підказуючи» як повинна звучати музика та як віднайти найкращі шляхи для її втілення.

«Багато учнів перетворюють свої заняття в повторні «прогони»-програвання. Така звичка є дуже шкідливою», - пише Борис Берман у своїй книзі «Записки з фортепіанної лави». Він вважає, що гра твору в цілому або

окремих його фрагментів на початковому етапі розучування повинна супроводжуватися подальшою детальною «чисткою» з повною увагою до кожної деталі та усвідомленням мети заняття [6, с.125]. При відпрацьовуванні окремих частин твору, Б. Берман радить піаністам починати дещо раніше кожної частини та закінчувати дещо пізніше, щоб не допустити розчленування музики на окремі частини. Вчити твір автор рекомендує з останньої сторінки з поступовим рухом до попередньої, щоб не допустити перекосу в якості вивчення [6, с.130]. Особливо важливим у методиці Б. Бермана уявляється зосередження уваги не тільки на розвитку піаністичних, інтелектуальних та творчих здібностей, але й на продукуванні оптимальної емоційної інтенсивності, тобто викликання та утримування необхідних для виконання емоцій «в потрібний час і на потрібний час» [6, с.134].

У педагогічній практиці навчання гри на фортепіано прийнято вважати, що домашня робота пов'язана переважно з безпосередньою підготовкою до наступного уроку і дає результати за умов регулярності й системності занять. Однак за своїми дидактичними функціями домашня робота багатозначніша, що дозволяє виокремити в ній кілька взаємозумовлених функціональних ліній: *перша з них пов'язана з функцією поглиблення знань, умінь і навичок, засвоєних на уроці; друга – з формуванням загальних навчальних умінь і навичок* (уміння розподіляти матеріал, контролювати свою роботу тощо); *третья – з формуванням позитивного ставлення до процесу навчання в цілому, з вихованням і розвитком особистісних якостей* (стимулюванням інтересу до навчання гри на фортепіано, розвитком творчого відношення формуванням потреби в самоосвіті тощо).

Проаналізувавши вказане вище, ми дійшли висновку, що для того, щоб навчити студента-піаніста свідомо і самостійно вирішувати поставлені перед ним художні завдання, доцільно застосовувати: цілеспрямоване вправління; самостійну роботу учня на уроці (напівсамостійність); розвиток слухової уваги; виховання самоконтролю; диференційоване дозування виконавських завдань.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

1. Алексеев, А.Д. (1974). *Из истории фортепианной педагогики: Хрестоматия*. Киев: Музична Україна. (Alekseev, A.D. (1974). *From the history of piano pedagogy: Reader*. Kiev: Musical Ukraine).
2. Баренбойм, Л.А. (2007). *Фортепианная педагогика*. Москва: Классика-XXI.
3. Гофман, И. (2003). *Фортепианная игра: [Ответы на вопросы о фортепианной игре]*. Москва: Классика-XXI. (Barenboim, L.A. (2007). *Piano pedagogy*. Moscow: Classic-XXI).
4. Цыпин, Г.М. (2001). *Музыкальное исполнительское искусство: Теория и практика*. Санкт-Петербург: Алетея. (Tsypin, G.M. (2001). *Musical Performing Arts: Theory and Practice*. St. Petersburg: Aletheia).

5. Шапов, А. (2001). *Фортепианный урок в музыкальной школе и училище*. Москва: Классика-XXI. (Shchapov, A. (2001). *Piano lesson in music school and college*. Moscow: Classic-XXI).

6. Berman, B. (2000). *Notes from the Pianist's Bench*. Yale: Hilles Publication Funds of Yale University. (Berman, B. (2000). *Notes from the Pianist's Bench*. Yale: Hilles Publication Funds of Yale University).

Гармель О. В. –

кандидат мистецтвознавства, доцент, учений секретар
Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра

ПАМ'ЯТЬ КУЛЬТУРИ І ТВОРЧІСТЬ КОМПОЗИТОРА: НАПРЯМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

В історії людського існування є ментальні категорії, які визначають сутність буття, його ціннісно-сміслове наповнення, змістовну багатогранність, інтелектуальну множинність, сприяють усвідомленню особистості й нації, окреслюють духовний та етичний виміри культури. Серед них важливе місце посідає *пам'ять*. Будучи однією з «глобальних філософських проблем людства, які були, є і будуть вічно актуальними», одним з «основоположних концептів світорозуміння» і «найбільш важливих концептів інформаційного суспільства» [6, с.10], пам'ять у кожному епоху піддається новому осмисленню; розуміння її сутності набуває різних відтінків інтерпретації. Це багато в чому зумовлює профіль культури, адже «кожна культура визначає свою парадигму того, що слід пам'ятати (тобто зберігати), а що підлягає забуттю» [3, с.675].

Широко відомими й розповсюдженими є вислови: «простір культури – це простір спільної пам'яті» (Ю. Лотман) або «історія культури – це історія людської пам'яті» (Д. Ліхачов). Такі погляди захоплюють сутність і значущість феномена пам'яті у розгортанні культуротворення.

Відгуком на сучасні прагнення усвідомити феномен пам'яті у культуротворчому вимірі стала потужна мережа міждисциплінарних досліджень *memory studies* («студії пам'яті»), що з 80-х років ХХ століття актуалізувались у науковій гуманітаристиці та охопили історію, соціологію, політичні науки, філософію, теологію, психологію, літературознавство, медійні технології, мистецтвознавство та ін. Зважаючи на їх значне поширення та ступінь актуальності, сьогодні говорять про концепцію культурної пам'яті як про парадигму сучасної гуманітаристики.

Розгалужена проблематика сучасних досліджень пам'яті культури бере свої витоки з робіт загальноновизнаних основоположників *memory studies* – французького соціолога Моріса Хальбвакса «Соціальні межі пам'яті» (Maurice Halbwachs «Les Cadres sociaux de la mémoire», 1925) і «Коллективна пам'ять» («La Mémoire collective», 1950) та німецького мистецтвознавця Абі Моріца Варбурга, зокрема, з його проекту «Атлас Мнемозіни» (Aby Moritz

ЗМІСТ

РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ФІЛОСОФІЇ, КУЛЬТУРОЛОГІЇ, МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ПЕДАГОГІКИ

Аліксійчук О.С. Використання музичного фольклору в позакласній гуртковій роботі початкової школи.....	3
Бабенко К.С. Алонімія як прояв фіктивного авторства в музиці: аналітичний аспект.....	7
Білецька М.В. Розвиток виконавського апарату студента-скрипаля в теорії та практиці музичного навчання.....	10
Борисова Т.В. Методичний інструментарій патріотичного виховання молодших школярів на інтегрованих уроках «Мистецтва».....	14
Велігура О.О. Принцип наступності у системі сучасної дошкільної та середньої загальної освіти.....	18
Власенко Е.А. Специфіка організації самостійної роботи в інструментальній-підготовці студентів-піаністів.....	21
Гармель О.В. Пам'ять культури і творчість композитора: напрями та перспективи дослідження.....	26
Генесіран М.В. Вивчення художніх особливостей моделювання одягу у професійній підготовці майбутніх учителів мистецтва.....	30
Го Яньцзюнь. Особливості китайського національного співу.....	32
Гордєєв С.І. Педагогічний та режисерський досвід відомих майстрів сцени та його значення у формуванні духовної культури та майбутніх акторів театру і кіно.....	33
Гусейнова Л.В. Кретивний вектор розвитку майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі інструментально-виконавської підготовки.....	35
Дем'янчук А.Л. Персоналії в історії української освіти: український народний танець через призму творчості Василя Верховинця.....	38
Іващенко Я.Л. Музична діяльність учнів як чинник національно-патріотичного виховання.....	43
Каблова Т.Б., Тетеря В.М. Духовний потенціал українського вокального мистецтва.....	46
Кваша А.А. Теоретико-методологічні основи розвитку творчих здібностей майбутніх фахівців з образотворчого мистецтва.....	49
Коваль О.В. Теоретичні основи педагогіки музичних здібностей.....	51
Кожевнікова Л.В. Значення креативності у професійному зростанні особистості.....	54
Коменда О.І. Універсалізм творчої особистості: постановка проблеми.....	56
Крамська С.Г. Культурні контакти як засіб розвитку міжкультурного діалогу.....	61
Ліва Н.В. Подих часу в полістилістичних шуканнях Альфреда Шнітке: кантата «Історія доктора Йогана Фауста».....	63
Ляшко М.П., Городня В.О. Формування музичного інтересу учнів початкових класів засобами фольклору.....	67

Ляшко М.П., Погребна К.І. Педагогічна інтерпретація поняття музичного сприймання учнів основної школи.....	71
Ляшко М.П., Савчук І.В. Естетичне виховання учнів молодшого шкільного віку засобами національно-пісенного фольклору як наукова проблема.....	75
Мальована Т.М. Розвиток творчої уяви молодших школярів засобами образотворчого мистецтва.....	80
Мартинюк А.К. Диригентське мистецтво: джерелознавчий дискурс.....	83
Мотузок Р.М. Актуальність вивчення живопису у фаховій підготовці майбутніх учителів образотворчого мистецтва	90
Носаченко Т.Б. Сучасна практика вивчення дизайну в системі професійної підготовки майбутніх учителів мистецтва	95
Паранюк М. Образотворче мистецтво – дієвий засіб виховання естетичного смаку молодших школярів	99
Пархоменко О.М. До питання сутності пластичної системи Еміля Жак-Далькроза	103
Черноіваник Віра. Естетичний потенціал образотворчого мистецтва.....	105

РОЗДІЛ II. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬО-ІСТОРИЧНОГО ТА ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНОГО КРАЄЗНАВСТВА

Антошко М.О. Міжкультурні відносини між Україною та Китаєм.....	110
Ван Біньбінь. Проблеми підготовки саксофоністів в Китаї.....	112
Волківський М.В. Розвиток творчих здібностей майбутніх вчителів засобами історичного краєзнавства.....	116
Гулеско І.І. Диригентська педагогіка Миколи Олексійчука в її контекстуальних зв'язках з традиціями Харківської хорової школи.....	118
Гусарчук Т.В. Кутурологічні аспекти українознавства у практиці мистецької освіти	120
Дика Н.О. Фортепіанний дует О. Шпот – О. Попіль у концертному житті Львова (1960-1980 рр.).....	123
Колос М.Г. Диригентська діяльність Костянтина Пігрова з хоровою капелюю «Дойна» в контексті українсько-молдавських культурних взаємин	127
Ларічева І.О. Л.С. Беляєва – лідер альтового класу Дніпровської струнно-смичкової школи 1970-2010 рр.	131
Ляшенко Т.В. Просвітницька спрямованість культурних осередків Чернігівщини початку ХХ століття.....	133
Мартинюк Т.В. Про інтенції регіонального мистецтва в дослідженні В. Щепакіна «Формування музичної культури Сходу та Півдня України в контексті західноєвропейських мистецьких впливів (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.)».....	137
Стрілець О.В. Мистецтво Київщини у професійній підготовці майбутніх учителів мистецьких дисциплін.....	140
Тао Жуй. Методичні основи вокального навчання в Китаї: порівняльний аналіз.....	144
Хоменко А.Б. Марія Бровченко –фундатор Ніжинської вокальної школи..	147

Щепакін В.М. Одеські концерти шведського жіночого вокального квартету (1875) у віддзеркаленні місцевої преси..... 151

РОЗДІЛ III. ВИКОРИСТАННЯ АРТ-ТЕХНОЛОГІЙ ОЗДОРОВЧОГО СПРЯМУВАННЯ В ПРАКТИЦІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ ТА ЄС

Воропаєв Є.П. Ненасильство як фактор професійного зростання артистів. 155
Дубровіна І.В., Ардєлян Х.А. Розвиток творчих умінь старших дошкільників засобами театрального мистецтва 160
Корнєва Д.М. Інтелектуальні ігри як засіб розвитку обдарованих дітей..... 162
Малашевська І.А. Практична апробація теоретико-методичної системи музичного навчання дошкільників і молодших школярів з використанням музикотерапії 166
Нестеренко О.І. Музикотерапія як засіб формування емоційного здоров'я дошкільників..... 171
Пашенко І.М. Теоретичні аспекти використання музичної терапії в умовах закладу вищої освіти 173
Ткаченко О.М. Охорона та гігієна голосу як компетентнісна складова у підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва 176
Chernyak Ye., Yorkina N. Use of eco-art technologies in the world educational practice..... 179

РОЗДІЛ IV. ІННОВАЦІЙНІ ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНОЇ ВИЩОЇ ОСВІТИ: НАЦІОНАЛЬНИЙ ТА РЕГІОНАЛЬНИЙ ДОСВІД

Герасимова І.Г. Формування професійної мобільності майбутніх фахівців як актуальна проблема вищих закладів освіти..... 182
Дворник Ю.Ф. Комп'ютерні технології як засіб формування фахових компетентностей майбутнього вчителя музичного мистецтва 185
Coropceanu Eduard. Active study as a mechanism of innovation competence formation 188
Кузьменко Т.М. Використання інноваційних технологій при вивченні психологічних дисциплін у вищій школі..... 191
Танана С.М. Використання інноваційних ресурсів у формуванні професійних якостей майбутніх фахівців сфери обслуговування 194
Хань Юйцень. Форми педагогічної роботи зі студентами-вокалістами з формування їхніх умінь художньо-творчої самоорганізації 198
Цимбал К.О., Цимбал С.В. Плагіни virtual studio technology: специфіка використання..... 202
Шпитальова О.В. Арт-технології як інноваційний підхід у формуванні педагогічної діяльності студента на прикладі викладання дисципліни «композиція»..... 204

Видавничо-поліграфічний центр «Люкс»
м. Мелітополь, вул. М. Грушевського, 10. тел.: (0619) 44-45-11
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виробників
і розповсюджувачів видавничої продукції
від 11.06.2002 р. серія ДК №1125