

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАГІСТРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОГО НАВЧАННЯ

METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF PROFESSIONAL TRAINING OF MASTERS OF MUSICAL ARTS IN THE PIANO TEACHING PROCESS

У статті розкриваються методичні умови фахової підготовки магістрів музичного мистецтва, з'ясовуються умови її методичного забезпечення у процесі фортеп'янного навчання. Проведений аналіз наукової літератури показав, що сучасна музична педагогіка приділяє значну увагу методичним аспектам музичного навчання і виховання учнів у загальноосвітніх школах. Разом з тим методичний аспект професійної підготовки студентів магістерського освітнього рівня, які здобувають кваліфікацію «Викладач музичного інструмента» (фортеп'яно), представлений недостатньо. Музична педагогіка відчуває гостру потребу у методіці, спрямованій на ефективну професійну підготовку майбутніх учителів у галузі фортеп'янного навчання. Адже від того, наскільки їх знання та уміння відповідають сучасним вимогам, залежить рівень музичної освіти учнів спеціалізованих музичних закладів.

Серед різних проблем, які розглядаються методикою фортеп'янного навчання, у статті звертається увага на методичне забезпечення розвитку метро-ритмічних здібностей у процесі виконавської діяльності. Це пояснюється тим, що почуття ритму у музикантів виявляється синтезованою якістю, яка проявляється у сприйманні музичного часу, метру і ритму у їх образній виразності. Така якість важлива не тільки для сольного виконавства. З особливою відчутністю вона виявляється під час музичного акомпанементу та ансамблевої гри.

Друга проблема у формуванні методичних знань магістрів музичного мистецтва пов'язана особливостями формування звуко-образних уявлень студентів в процесі фортеп'янного навчання. Автором зазначається, що звуковидобування – це система мисленнєво-рухових і звуковтворюючих операцій, спрямованих на виявлення музикантом-виконавцем смислових можливостей і значень музичної мови. Відповідно розглядаються три основних види звукообразних уявлень, а саме: уявлення конкретної звукової фактури (ладо-гармонічні, ритмічні, гармонічні), уявлення асоціативні (емоційно-образні) та «технічні» (моторні). Для їх формування пропонуються спеціальні тренінги, які мають вирішувати такі завдання: 1) сприяти формуванню звуко-образної пам'яті; 2) розвивати творчу уяву; 3) націлювати на координацію рухів. При цьому зазначається, що їх використання може бути ефективним тільки у тому випадку, коли основним принципом фортеп'янного навчання виступає відповідність обраних засобів індивідуально-психологічним особливостям студентів.

Ключові слова: магістри музичного мистецтва, мистецька освіта, фахова підготовка, гра на фортеп'яно, методика навчання.

The article reveals the methodical conditions of the professional training of masters of musical art, the conditions of its methodical support in the process of piano training are clarified. The analysis of the scientific literature showed that modern music pedagogy pays significant attention to the methodological aspects of musical education and education of students in secondary schools. At the same time, the methodological aspect of the professional training of students of the master's degree of education who obtain the qualification «Teacher of a musical instrument» (piano) is not presented sufficiently. Music pedagogy is in dire need of a methodology aimed at effective professional training of future teachers in the field of piano teaching. After all, the level of musical education of students of specialized music institutions depends on the extent to which their knowledge and skills meet modern requirements. Among the various problems that are considered by the method of piano training, the article draws attention to the methodological support for the development of metro-rhythmic abilities in the process of performance. This is explained by the fact that musicians' sense of rhythm turns out to be a synthesized quality, which is manifested in the perception of musical time, meter and rhythm in their figurative expressiveness.

Such quality is important not only for solo performance. Among the various problems that are considered by the method of piano training, the article draws attention to the methodological support for the development of metro-rhythmic abilities in the process of performance. This is explained by the fact that musicians' sense of rhythm turns out to be a synthesized quality, which is manifested in the perception of musical time, meter and rhythm in their figurative expressiveness. Such quality is important not only for solo performance. Accordingly, three main types of sound representations are considered, namely: representations of a specific sound texture (fret-harmonic, rhythmic, harmonic), associative (emotional-image) and «technical» (motor) representations. For their formation, special trainings are offered, which should solve the following tasks: 1) promote the formation of sound-image memory; 2) develop creative imagination; 3) aim at coordination of movements. At the same time, it is noted that their use can be effective only in the case when the main principle of piano teaching is the correspondence of the chosen means to the individual and psychological characteristics of the students.

Key words: masters of musical art, Art education, professional training, playing the piano, teaching method.

УДК 378.091.3: 780.616.432]:378.22
DOI <https://doi.org/10.32782/2663-6085/2023/64.2.8>

Щолокова О.П.,

докт. пед. наук, професор,
завідувачка кафедри фортеп'янного виконавства та педагогіки мистецтва
Українського державного університету
імені Михайла Драгоманова

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Запровадження в Україні двоступеневої освітньої структури «бакалавр-магістр» виявило необхідність наукових досліджень,

спрямованих на удосконалення теоретичного і методичного забезпечення фахового навчання майбутніх педагогів – музикантів на рівні магістратури. Маючи певні специфічні особливості, воно

повинна відповідати міжнародним стандартам та соціокультурним запитам. Теоретична підготовка студентів магістратури вже набула ознак науково-пошукової системи, в якій розкривається творчий потенціал особистості майбутнього фахівця-музиканта. Але випускник магістратури не тільки готується для здійснення сольної, концертмейстерської та ансамблевої діяльності, а й має застосовувати в освітньому процесі сучасні художньо-педагогічні технології, самостійно застосовувати методи і засоби навчання та самоконтролю для забезпечення якісної освіти. Усе це спонукає звернути увагу на методичну підготовку студентів у галузі фортепіанного виконавства. При цьому маємо зазначити, що поняття «методика» прийшло до нас з грецької мови і означає «методос» (μέθοδος), тобто «спосіб» або «шлях до чогось». У психологічних і педагогічних науках воно розглядається у якості побудованої певним чином системи методів, покликаних вирішувати конкретні завдання для досягнення поставленої мети.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Сучасна музична педагогіка приділяє значну увагу методичним аспектам музичного навчання і виховання учнів у загальноосвітніх школах. Ця проблема досить ґрунтовно представлена у працях Т. Анікіної та С. Борисової (2011), Я. Кушки (2007), Л. Масол (2006), О. Михайличенка (1999), О. Олексюк (2012), О. Ростовського (2011), В. Черкасова (2014), в яких розглядаються різноманітні питання методики музичного навчання і виховання учнів загальноосвітніх закладів.

Разом з тим методичний аспект професійної підготовки майбутніх фахівців музично-педагогічного профілю магістерського освітнього рівня, які здобувають кваліфікацію «Викладач музичного інструмента» (фортепіано), представлений не достатньо. На сьогоднішній день в Україні підготовлено два навчальних посібника – О. Шрамко «Основний музичний інструмент: алгоритм методики» [5] і Т. Гризоглазової «Методика навчання гри на фортепіано» [1], в яких висвітлюються деякі питання методичної підготовки студентів. Відтак музична педагогіка відчуває гостру потребу у методиці, спрямованій на ефективну професійну підготовку майбутніх учителів у галузі фортепіанного навчання. Адже від того, наскільки їх знання та уміння відповідатимуть сучасним вимогам, залежить рівень музичної освіти учнів спеціалізованих музичних закладів. Це спонукає звернути увагу на деякі практичні сторони методики фортепіанного навчання студентів-магістрантів в умовах виконавської діяльності.

Мета статті – розкриття понять «метро-ритмічні здібності» і «звуко-образні уявлення» для удосконалення методики музичного навчання майбутніх педагогів-музикантів.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Серед різних проблем, які розглядаються методикою фортепіанного навчання, звертаємо увагу на два аспекти: методичне забезпечення розвитку метро-ритмічних здібностей і звуко-образних уявлень у процесі виконавської діяльності. Необхідність формування у студентів таких умінь пояснюється двома причинами. З однієї сторони, якісне виконавське оволодіння музичним матеріалом підвищує слухову культуру студента. З іншої – оволодіння такою методикою особливо зростає в системі масової музичної освіти, оскільки позашкільні музичні заклади залучають до навчання учнів з різними музичними здібностями. Для учнів з посередніми музичними даними формування метро-ритмічних і звуко-образних уявлень звукоутворення стає першочерговим завданням. Роботу над цими методичними проблемами в умовах фахової підготовки майбутніх педагогів-музикантів розглянемо більш детально.

До музичних здібностей, необхідних студентам для професійних занять музичним мистецтвом, відноситься почуття ритму. Важливість цієї здатності обумовлюється тим, що музика належить до просторових видів мистецтва, організованих у часі. Для вчителя музики така здатність проявляється у відчутті темпо-ритму музичного твору, а вміння відтворювати складний зв'язок музичного часу і простору стає важливим елементом його педагогічної діяльності.

Зазначимо, що почуття ритму у музикантів виявляється синтезованою якістю, яка проявляється у сприйманні музичного часу, метру і ритму у їх образній виразності. Така якість розвивається і функціонує завдяки відповідним властивостям музики: ритму, метру, часової організації фразування, паузам і темпу. Вона вимагає врахування темпу, відчуття фрази, пауз, фермат, свободи ритмічного руху, тобто того, що музиканти називають агогікою і рубато (agogic, rubato). Відтак професійне чуття ритму зв'язане з метро-ритмічними та образними властивостями музики. Таке відчуття важливе не тільки для сольного виконавства. З особливою відчутністю воно виявляється під час музичного акомпанементу та ансамблевої гри.

На думку багатьох педагогів почуття ритму розвивати дуже важко. Що стосується фортепіанного навчання майбутніх вчителів музичного мистецтва, то вона вимагає постійної уваги викладача до темпо-ритмічних здібностей студентів. При цьому важливо формувати такі уміння як чітке визначення метру під час розбору твору та його інтерпретації, відчуття ритмічних і метричних особливостей музичного твору, залежних від його жанру і стилю.

Аби навчитися грати ритмічно, студенти часто використовують метроном. При цьому застосовують його постійно на протязі всієї роботи над твором. Але такий спосіб формування

темпо-ритмічних уявлень призводить до механічного відтворення тексту і не розвиває у студента власне відчуття метро-ритму. Після відключення метроному усі недоліки повторюються знову. Тому важливо, щоб студент навчився корегувати власним слухом своє темпо-ритмічне відчуття під час виконання твору. При цьому можна застосовувати різні асоціації природного походження, які допомагають зрозуміти природність цих уявлень.

Розвиваючи у студентів почуття метро-ритму важливо враховувати, що людина здатна до самоаналізу, самоспостереження, самооцінки та самоконтролю. Тому розвиток почуття музичного часу може ефективно відбуватися в умовах активізації потенційних природних властивостей особистості і створення відповідних умов, у яких формування такої здібності відбувається найбільш успішно.

Досить ефективним виявляється й застосування методу проспівування мелодії твору з одночасним її диригуванням. При цьому відбувається стимулювання уявлень внутрішньої пульсації, внутрішнє рахування долей такту відповідно до художньо-образної інтерпретації твору. З огляду на це важливо, щоб студент під час самостійного опрацювання твору враховував його метро-ритмічні й темпові особливості, які характерні для цього твору.

Підбираючи репертуар для студента, можна поступово переходити від творів з чітким та рівним темпо-ритмом до творів з його змінами. Увагу студентів слід привертати до таких нововведень як зміна темпу або метро-ритму, поліритмія тощо. Усвідомлення цих нових явищ в музичних творах спрямовує студента до оволодіння агогічними особливостями і засвоєння темпу *rubato*.

Враховуючи ці міркування, вважаємо, що формування темпо-ритмічних уявлень в процесі фортепіанного навчання має бути цілеспрямованим завданням у діалоговому навчанні викладача і студента на протязі усіх років навчання.

З відчуттям музичного часу дуже тісно зв'язані звуко-образні уявлення, оскільки їх використання у виконавській діяльності або скорочує, або трохи уповільнює час звучання цієї чи іншої інтонації. Крайні педагоги кінця XIX століття вже розуміли важливість співвідношення звуковидобування характеру музичного твору. На власному досвіді вони усвідомлювали значення для виконавської діяльності розвинутого музичного мислення та його основи – внутрішнього слуху.

У цьому плані цікавим є посібник видатного польського піаніста Й. Гофмана (J. Hofmann), в якому автор розкриває два типи виконання – *правильне*, яке відноситься до механіки гри і *хороше*, *виразне*, котре зв'язане безпосередньо з галуззю людських почуттів. Видатний піаніст і педагог вважав, що виразність виконання – це здатність музиканта перейматися закладеними композитором

у творах почуттями, вкладати у своє виконання власні почуття і доносити їх до серця слухачів. Дана позиція стала поштовхом для поглибленої розробки проблематики звукоутворення на фортепіано. З тих часів у центрі уваги видатних педагогів вже знаходилась не фізична сторона виконання, а те, що Й. Гофман назвав «розумною технікою», тобто вмінням проаналізувати художні проблеми і поєднати їх з технічними завданнями у процесі виконання. За його відомим висловом, уся звукова картина повинна скластися в голові до того, як її передаватимуть руки. В основі цього процесу повинна лежати узгодженість між звуковими уявленнями та рефлексивними діями [8, с. 58–64].

Спираючись на такі думки, багатьма українськими педагогами-музикантами (В. Пухальський, Г. Беклемішев, М. Добровольський, К. Михайлов, Р. Блюменфельд, Г. Нейгауз) було встановлено, що звукообразні уявлення розвиваються у реальній музичній діяльності й спрямовуються на пізнання та втілення образів музичного твору. У своїй діяльності ці педагоги відстоювали принципи глибокого проникнення в суть музичного твору та його стилістичні особливості. На їх глибоке переконання, такі уявлення утворюються за участю емоційно-естетичного переживання, мислення та музичного слуху. При цьому провідного значення набуває розвиток самостійного мислення. Наведемо декілька думок цих видатних педагогів стосовно звукоутворення під час гри на фортепіано [2, с. 42–44].

Так, В. Пухальський вимагав від своїх учнів повного розслаблення ігрового апарату. Він вимагав свободи всього плечового поясу, пластичної руки, яка відчуває клавіші кожним пальцем. Основна ідея цієї роботи полягала у досягненні необхідної якості звучання. На думку педагога, не один піаністичний прийом не існує сам по собі. Першим прийомом гри на фортепіано він вважав вільне покладання рук на клавіші з відчуттям опори на кінцівки пальців, а потім повільне підняття рук. При цьому він наводив таку асоціацію: «Уявіть собі, що у вас не рука, а крила – і не курки, а орла» [2, с. 52]. Подібні порівняння допомагали учням відчути свободу і пластичність рухів, зосередити увагу на якості звуковидобування.

Питанням техніки звукоутворення, знаходження правильних прийомів і способів звукотворення, а відтак формуванню звукообразних уявлень надавали величезного значення Ф. Блюменфельд і Г. Нейгауз. Наприклад, яскравою рисою педагогічної діяльності Ф. Блюменфельда була орієнтація на виховання в учнів самостійного мислення, виявлення власної художньої ініціативи. Він постійно підкреслював, що зміст музичного твору обумовлює характер піаністичних рухів, тому закликав учнів під час гри знаходити відповідне положення рук.

Підтримуючи такі думки, Г. Нейгауз також приділяв значну увагу оволодінню прийомами звуковидобування. Він вважав, що головною метою виконавця має бути звукове втілення художньо-поетичного образу, тому кожна частина роботи над музичним твором повинна пов'язуватися одночасно з роботою над звуком. Основою його загальноновизнаної методики був вибір певних піаністичних прийомів, пов'язаних з конкретним художнім завданням. При цьому він вважав, що учень має не тільки обрати той чи інший прийом, а й усвідомити причину такого вибору [2].

Завдяки методичним рекомендаціям цих педагогів у музичній педагогіці утвердилась думка, що звуковидобування – це система мисленнєво-рухових і звукотворчих операцій, спрямованих на виявлення музикантом-виконавцем смислових можливостей і значень музичної мови. Свої ідеї щодо ролі звуко-образних уявлень у виконавській діяльності вони передавали своїм учням і послідовникам, які розвивали і збагачували методику фортепіанного навчання.

Поступово у методичній літературі дослідники почали виділяти три основних види звукообразних уявлень, а саме: уявлення конкретної звукової фактури (ладо-гармонічні, ритмічні, гармонічні), уявлення асоціативні (емоційно-образні) та «технічні» (моторні). Для сучасної методики фортепіанного навчання важливий аспект цієї проблеми полягає в тому, що виконання фортепіанної музики композиторів ХХ століття вимагає застосування різноманітних технічних прийомів, які раніше не використовувалися у інструментальному виконавстві, тому в останні роки педагоги-методисти приділяють значну увагу питанням розвитку різних параметрів музично-ігрових рухів з точки зору їх впливу на процес звукоутворення [4].

Але в практиці музичного навчання і до сьогоднішнього дня залишається поширеною практика, коли загальне уявлення студента стосовно музичного твору педагог підкріплює тільки власним показом. Відтак таке знайомство з музичним твором, тобто «натаскування», стає єдиним навчальним методом, який застосовується в роботі зі студентом. Сухе, механічне копіювання чужого виконання музичного твору або його фрагментів призводить, як правило, до хронічної пасивності музичного мислення, затримує музично-естетичний і загальний культурний розвиток студентів.

Іншою стороною проблеми формування звукообразних уявлень на етапі фахового навчання виступає зв'язок внутрішнього слуху і моторики. Згідно даних наукової літератури, рухові вміння людини залежать від її психофізичного стану та специфічних функціональних особливостей різних ланцюжків слухо-моторного апарату. Відтак усвідомлене опанування руховими діями не можливе поза вмінням точно відчувати і аналізувати рухи

і на цій основі керувати звукообразними уявленнями [5; 6].

Слухо-моторні зв'язки утворюють надійну гарантію адекватного відтворення музики, яка почута внутрішнім слухом або існує у вигляді нотного тексту. Розвиток такого уміння вирішує також проблему читання нот з листа і транспонування нотного тексту. Таким чином, можливість формування сенсомоторних дій студентів досягається в міру набуття досвіду музично-інструментального виконавства та відповідної тренувальної діяльності. Завдяки розвитку усіх видів музичного слуху підвищується ефективність керування різними параметрами рухів.

Усвідомлюючи цю проблему і бажаючи досягти у студентів високого рівня розвитку звуко-образних уявлень, ми під час занять використовували різноманітні тренінги, які у психологічній літературі розглядаються як система необхідних вправ, спрямованих на формування певних умінь та навичок. Стосовно звукоутворення тренінг у процесі фортепіанного навчання мав вирішувати такі завдання:

- 1) сприяти формуванню звуко-образної пам'яті;
- 2) розвивати творчу уяву;
- 3) націлювати на координацію рухів.

У нашому дослідженні перший тренінг засновувався на *методі дискретно-висотного інтонування мелодії голосом і рукою*. Сутність цього методу полягає в тому, що рука здатна передавати окремі рухи, адже вони є природними носіями просторової дискретності. Відтак студентам пропонувалося проспівувати основну мелодію твору за принципом «нотний текст – відтворення мелодії голосом – рух руки». Таке відтворення є простою вправою, яка допомагає відчувати розвиток мелодії у всіх її особливостях. Крім того, таке завдання гарантує збереження музичної інформації, а також спрямовує м'язову пам'ять на дискретну дію, вчить студентів знаходити необхідну аплікатуру для виразного інтонування. Тим самим проспівування допомагає відчувати силу і тембр звучання мелодії, знайти необхідний рух пальців.

Наступне завдання стосовно звуко-видобування було пов'язане з *усвідомлення різних аплікатурних формул*. Загальноновизнано, що зручна для піаніста аплікатура допомагає яскравому і виразному виконанню. Відповідно студентам пропонувалося самостійно підібрати у творі з свого репертуару зручну для себе аплікатуру. Але при цьому необхідно було враховувати й характерні особливості твору та побажання композитора. У даному випадку підготовка студента до його виконання відбувається спочатку подумки, а потім м'язовими рухами. Відповідно й мелодія спочатку набуває досконалого звучання подумки, а потім студент намагається її озвучити на фортепіано. Розвиток координації між співом і звуком допомагає знайти

необхідний контакт з клавіатурою для відтворення художнього задуму.

Ще один тренінг у процесі фортепіанного навчання спрямувався на *формування навичок гри на слух та імпровізування*. Цей процес відзначається такою структурою: слуховий образ – рухові дії – звучання. Він ґрунтується на утворенні міцних рефлексивних зв'язків між внутрішнім почуттям звуків та рухами, які відповідають конкретному звуковому образу.

Під час впровадження цього тренінгу ми використовували комплекс методів, серед яких найбільш дієвими виявилися такі: ідеомоторний метод і метод гри зі змінами позицій.

Так, застосування ідеомоторного методу (ідеомоторика – дія за уявленням) передбачає формування навичок орієнтування на клавіатурі інструменту. Його *метою* є розвиток у студентів просторово-часового відчуття клавіатури, музичного ладу, тональності, ритму та гармонії. Цей метод можна застосовувати без реального використання музичного інструменту. Наприклад, можна виконувати музичний твір по нотах на кришці закритого інструменту, або інших твердих поверхнях.

Також можна «програвати» вже вивчений музичний твір «подумки», уявляючи його звучання та відповідні рухи. Така робота допомагає студенту розібратися в емоційній та динамічній вагомості кожного фрагмента і сприяє виявленню якості і міри всіх виразних засобів музичного твору. Вона виробляє у нього осмислене виконання музичного твору, дозволяє знайти рівновагу між слуховими уявленнями і руховими діями, простежити слухом увесь процес створення музичного образу, який потім необхідно відтворити під час його виконання на музичному інструменті.

Другий метод – гра зі змінами позицій передбачає використання усієї клавіатури для формування психо-моторних навичок. Він може використовуватися не тільки для збереження однієї і тієї самої аплікатури, але й для використання відповідної музичної моделі під час гри на слух та імпровізування. Таке застосування варіативних способів у різних позиціях допомагає рукам легко пристосовуватися до інших виконавських дій.

Після виконання таких вправ студенти починають більш впевнено відчувати себе під час транспонування знайомої мелодії у інші тональності. Поступово ускладнюючи ці завдання, студенту можна запропонувати під час виконання мелодії на інструменті гармонізувати її з різними варіантами.

Але цей метод стає ефективним тільки у тому випадку, якщо студент вміє сприймати музику на основі власного музичного досвіду. Під час такого сприймання у нього починає діяти спеціальний психологічний механізм, заснований на

функціонуванні звукових стереотипів. Такі стереотипи можуть бути різними: фольклорними наспівами, ритмічними інтонаціями або мелодичними кліше, що властиві різним музичним жанрам. Вони можуть бути стабільними або змінними, але в цілому – утворювати музичний досвід музиканта. Таке творче завдання вже наближає його до першого ступеня композиторської творчості – імпровізування.

Відтак можемо зазначити, що використання запропонованих методів може бути ефективним тільки у тому випадку, коли основним принципом фортепіанного навчання виступає відповідність обраних засобів індивідуально-психологічним особливостям студентів.

Висновки. Узагальнення отриманих результатів дослідження дозволяє визначити умови, які сприяють удосконаленню методичної підготовки у галузі фортепіанного навчання: розкриття перед студентами перспектив розвивального навчання у виконавському класі; розширення наукових поглядів щодо когнітивно-пізнавального потенціалу розвивального навчання у контексті музично-виконавської діяльності; підтвердження на практиці можливості використання сучасних методів, спрямованих на формування метро-ритмічних здібностей і звуко-образних уявлень магістрів музичного мистецтва. Такі методичні поради мають зайняти гідне місце в системі фахової підготовки магістрів музичного мистецтва.

БІБЛІОГРАФІЧНИЙ СПИСОК:

1. Гризоголова Т. І. Методика навчання гри на фортепіано. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова. 2018. 108 с.
2. Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти: монографія. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова. 2007. 460 с.
3. Єременко О. В. Актуальні проблеми формування професійної компетентності на магістерському рівні. *Наукові записки Ніжинського держ. університету імені Миколи Гоголя. Ніжин*. 2004. № 2. С. 75–80.
4. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: навч. посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
5. Шрамко О. І. Основний музичний інструмент: алгоритм методики. Кривий Ріг: Видавничий дім, 2018. 118 с.
6. Щолокова О. П. Новітні підходи та технології у професійній підготовці вчителя мистецьких дисциплін. *Innovative processes in education: Collective monograph. AMEET Sp. z o.o., Lodz, Poland*, 2017. P. 238–246.
7. Щолокова О. Ф. Основні тенденції фортепіанної підготовки педагога-музиканта у вищих мистецьких закладах освіти. *Topical issues of education: Collective monograph. – Pegasus Publishing, Lisbon, Portugal*, 2018. Pp. 210–220.

8. Hofmann Josef. Piano Playing: With Piano Questions Answered (Volume I). Publisher: (Dover Books On Music: Piano). Paperback – June 1, 1976. 336 p.

9. Pet'ko L.V. Formation of professionally oriented foreign language teaching environment in the

conditions of university for students of art specialties. Economics, management, law: problems of establishing and transformation: Collection of scientific articles. Psychology. Pedagogy and Education. – Al-Ghurair Printing & Publishing LLC, Dubai, UAE, 2016. P. 395–398. URI <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/9779>