



***XV Открытая региональная
учебно–методическая конференция
«Актуальные вопросы
гитарной педагогики»***



***Сборник
методических
статей.***

Содержание

1. Глушкова Е.С. Методы работы с ансамблем в классе гитары.....2
2. Козицкая Е.М. Гитарный ансамбль-как ресурс комплексного развития учащихся ДМШ и ДШИ.....19
3. Ломоносова В.В. Технологическое моделирование: авторский подход к преодолению типичных проблем исполнительства на классической гитаре.....28
4. Чуркина А.И. Технологическое моделирование: особенности применения информационно-коммуникационных технологий при обучении игре на гитаре детей с ОВЗ по зрению.....32



**Глушкова Е.С. «Методы
работы с ансамблем в
классе гитары»**

*преподаватель по классу
гитары*

*МАУ ДО «Гусевская детская
школа искусств»*

Введение

Классическая гитара давно и прочно завоевала себе место в различного рода ансамблях. История их создания восходит к концу XVIII – началу IX веков, ко времени расцвета гитары, как сольного инструмента. Гитаристы-виртуозы Фердинандо Карулли, Маттео Каркасси, Мауро Джулиани, Фернандо Сор, Дионисио Агуадо, а также Николо Паганини и Луиджи Боккерини стали сочинять концерты для гитары с оркестром, гитарные дуэты, трио и присоединять гитару к струнным квартетам, образуя квинтеты. Французский классический гитарный дуэт Иды Прести и Александра Лагойи в середине прошлого века стал первым профессиональным дуэтом, с которого начинается расцвет гитарных ансамблей. Устойчивый рост интереса к ансамблевому гитарному музицированию дал миру королевскую гитарную династию «Los Romeros», трио Джон Маклафлин - Ал Ди Меола – Пако де Лусия, Пражский квартет, Бразильский квартет, Амстердамское

трио, Оркестр гитаристов Барселоны и.т.д. Поэтому и музыкальная школа, являющаяся начальным звеном профессионального музыкального образования, должна предоставлять учащимся полную палитру музыкальных умений и навыков. Игра в ансамбле будет служить средством их овладения.

Ансамбль правильнее рассматривать как дружную единую команду, где каждый выполняет свою уникальную роль, максимально творчески раскрывается, и все вместе участники только усиливают лучшие стороны друг друга.

Смысл игры в ансамбле заключается в строго согласованных действиях всех музыкантов, направленных на достижение единого результата. От каждого участника ансамбля требуется максимум усилий для достижения общей цели.

Начинать ансамблевую практику лучше как можно раньше, сопровождая учащегося в его первых одnogолосных песенках, для этого вовсе не обязательно иметь выписанную гармоническую последовательность, достаточно слуха и минимального навыка (напоминаю, что работе с песенным гитарным аккомпанементом был отведён целый раздел ещё в «Школе» Ф. Карулли.

Основные методы работы с ансамблем

1. Разделяй и властвуй (Работа над партиями) Сначала партии разучиваются отдельно, затем соединяются отдельно, попарно (например, 1-я и 2-я гитара), и только потом - всем составом.

2. Развитие метроритма: Обязательное использование метронома, счёт вслух, постукивание ногой для синхронизации пульсации.

3. Слуховой контроль: Упражнения на слушание друг друга: «игра вслепую» (не глядя на гриф), «диалог» между инструментами.

4. Артикуляционное единство: Согласование штрихов (легато, стаккато, портато), приёмов звукоизвлечения, постановки правой руки для создания единого звукового образа.

5. Метод «эстафеты». Если один участник останавливается, остальные продолжают игру, что учит быстро ориентироваться и возвращаться в ансамбль.

6. Визуальный контакт: ловить движения и взгляды друг друга для вступления, завершения и смены динамики.

7. Запись и анализ: Запись репетиций для последующего разбора с учениками, что помогает выявить ошибки в ритме и балансе.

На заключительном этапе работы над произведением основной формой занятий является репетиция ансамбля. Необходимо пройти с каждым учеником особенности его партии, такие как форма, стиль, характер мелодии, штрихи, движение гармонии, тембровое звучание.

Методика репетиционной работы

С чего же начинается работа с ансамблем гитаристов? Конечно, как и в любом струнном ансамбле, с подстройки инструментов.

Далее. Так же, как сольный исполнитель нуждается в определённой разминке, нуждается в разминке и сам ансамбль в целом. Для этого можно использовать из своей учебной практики те или иные упражнения, гаммы или арпеджио, исполняя их в различных вариантах совместно всеми участниками.

Единство метроритмической пульсации

Ощущение единой метроритмической пульсации играет чрезвычайно важную роль в ансамблевом музицировании. С одной стороны, оно позволяет ансамблистам точно фиксировать атаку, ведение и завершение каждого звука. С другой - придаёт исполнению устойчивость, стройность, внутреннюю упругость. Большие трудности в ансамблевой работе часто связаны с отсутствием ритмической дисциплины, выражающейся, прежде всего, в колебаниях темпа. Отклонения от темпа обычно наблюдаются: - при изменении динамики (так, *f* и *crescendo* вызывают ускорение, *p* и *diminuendo* - замедление); Трудными для исполнения являются фрагменты произведений, где выдержан одинаковый ритмический рисунок в нескольких партиях. Чтобы сохранить единое движение, здесь требуется особое взаимное внимание. При различном ритмическом рисунке в целях большой ритмической устойчивости следует ориентироваться на партию с более мелкими длительностями. Это дает возможность сыграть их ровно, «не комкая». Достижению ансамблевого единства в значительной мере способствует визуальный контакт между исполнителями.

Динамика

Качественная работа с динамикой в ансамбле - залог яркого выступления на сцене.

В ансамбле, как и в работе с исполнителем - солистом, очень важна работа с динамикой. В силу большего количества людей на сцене мы имеем мощное средство выразительности, а плане динамики. Если нужно мощное *crescendo*, то не забудь его качественно подготовить тихим

нюансом. Надо навязать всему ансамблю хотя бы пару тактов *piano* - тихого нюанса. Обычно дети любят сразу прибавлять громкости, как только увидели в нотах знак *crescendo*. Удерживайте учеников от этого. Самое яркое нарастание силы и мощности звука - после подготовленного тихого звучания. При этом обращайтесь особенное внимание ребят на то, что этот яркий эффект получится выразительным, только если каждый из них постарается это сделать. И, конечно, в кульминации нужно бросить все силы ансамбля на *forte*, при этом поддерживать и не отпускать сильный громкий звук сразу же, когда достигли вершины громкости. Как тихий нюанс перед *crescendo*, кульминацию тоже нужно продлить, не расслабляться сразу же. Тогда ансамбль зазвучит ярче, выразительнее. На своих занятиях я сравниваю стремление музыкального развития к кульминации с подъёмом в гору и говорю ученикам: «Кульминация — это вершина, которой вы достигли. Не надо сразу же после первых громких звуков «уходить с этой вершины, ведь вы так настойчиво к ней стремились. Поймите на этой вершине, подержите громкое звучание, насладитесь достигнутой высотой». Тогда музыка оживает, исполнители сами получают большое эстетическое удовольствие от такой интересной и выразительной игры.

Нюансировка каждой части должна быть продумана, чётко установлена, и в дальнейшем следует на каждой репетиции добиваться неукоснительного её выполнения. Умелое пользование динамикой помогает раскрыть общий характер музыки, передать её эмоциональное содержание. Неслучайно выдающийся композитор и пианист Н. Метнер неоднократно подчёркивал: «потеря *piano* - есть потеря *forte* и обратно».

На репетициях мы стараемся даже отдельные фразы, фрагменты прорабатывать всегда с нужной громкостью. И я напоминаю ученикам: «Мало того, что вы знаете, что в этом конкретном месте *crescendo*, ваши руки тоже должны запомнить здесь усилие. Нужно, чтобы пальцы и мышцы выучили наизусть: здесь надо играть тише, легче, а здесь надо все силы бросить на кульминацию. Тогда потом, на сцене, пьеса обязательно прозвучит с общим единым динамическим развитием и ярким выходом на кульминацию.

Синхронность ансамблевого звучания

В любом ансамбле очень важно достичь синхронности звучания, то есть точного совпадения во времени сильных и слабых долей каждого такта, предельной точности при исполнении мелких длительностей всеми участниками ансамбля.

Очень важно развивать у участников ансамбля умение вместе и точно начать произведение. Вступление должен показывать один из исполнителей лёгким движением головы или туловища (этот жест сродни дирижёрскому аффтакту). Показ вступления обязательно должен быть в темпе исполняемого произведения. Умение ясно и чётко показать вступление проявляется не сразу и требует соответствующей тренировки. Поначалу, перед показом вступления рекомендуется мысленно отсчитывать пустой такт. Показ вступления необходим не только в начале произведения, но также после пауз и в особенности после фермат.

Темп

Теперь поговорим немного о темпе. Поскольку, как известно, темп – это не только скорость движения, но и

характер, неверный темп в той или иной мере искажает этот характер. Важнейшим условием метроритмической синхронности ансамбля является единая трактовка темпа. Определив указанный темп, каждый из участников ансамбля целенаправленно «вживается» в композиторский замысел и гибко реализует временные «колебания», выписываемые автором.

Вовремя же выступления темп задаёт ведущий ансамбля. Особое значение при игре в ансамбле приобретает и умение удержать установленный темп, ведь небольшие отклонения в темпе, возможные при сольном исполнении, теперь, практически недопустимы.

Реализовать это требование в полной мере можно лишь через воспитание у участников ансамбля обострённого слухового внимания к звучанию как своей, так и других ансамблевых партий, через фокусировку слуха от «я» - к «мы», что требует перестройки восприятия исполнителей и является характерной чертой квалифицированной работы с ансамблем.

Можно привести, в связи с этим слова выдающегося испанского гитариста Андреса Сеговии, который говорил, что искусство игры на гитаре (как, впрочем, на любом другом музыкальном инструменте) начинается со слушания и им же заканчивается. Иными словами, чтобы научиться играть, надо научиться слушать.

Слуховое восприятие обостряет игра с закрытыми глазами (поэтому часто люди лишённые зрения весьма музыкальны). Главное здесь – концентрация внимания и этому тоже надо учиться.

Сбалансированность звучания в ансамбле должна строиться у участников на внимании к звучанию ансамбля в

целом, к звучанию партнёра (особенно в ритмически совпадающих местах) и вниманию к собственному звучанию. Для того, чтобы достичь этого, можно в процессе репетиции менять у участников динамику звучания, усиливая то одну, то другую партию, постепенно выстраивая нужное соотношение главного и второстепенного.

Необходимо достичь согласованности не только игры, но и чувств, то есть, сопереживания в процессе музыкального общения.

Правильная организация свободного времени ансамбля перед концертным выступлением

Для хорошего качественного выступления на сцене правильно организовать свободное время для участников ансамбля так же важно, как и для солиста. Но ансамбль отличается тем, что ребят несколько, они влияют друг на друга, склонны руководствоваться призывами негласного лидера в коллективе.

Слишком долгое ожидание своего выхода на сцену может отрицательно повлиять на конечное выступление. По истечении 40 минут ученик разыгран, готов идти на сцену и всех удивлять своей игрой. Через 2 часа ожидания задор и энтузиазм заметно угасают. Усталость от бесцельного ожидания зашкаливает, ученики уже думают только о том, чтобы скорее уйти. А в ансамбле все эти неприятные чувства уныния, усталости и потери концентрации внимания увеличиваются, потому что участники смотрят друг на друга, незаметно на себя перенимают настроение, заражая весь коллектив недовольством, нытьём. Руководителю надо постараться не допустить такого развития событий.

Для яркого, качественного выступления ансамбля постарайтесь организовать время ожидания так, чтобы успеть подготовиться и чтобы не пришлось слишком долго ждать. Если с вами на конкурс поехала группа поддержки из родителей учеников, то можете попросить их контролировать порядок выступающих, заранее условившись, что они вовремя позвонят или позовут вас с учениками.

Если нарушение распорядка бьёт все рекорды и ожидание затягивается на часы, попробуйте отвлечь учеников: прогуляться по улице рядом с местом проведения конкурса.

Подбор репертуара

Любое сочинение независимо от его жанра должно нести учебную и художественную нагрузку, быть доступным пониманию юных музыкантов. Репертуар ансамбля должен быть интересным и разнообразным, должен соответствовать возможностям музыкантов и включать произведения композиторов разных эпох и стилей, как серьёзного, так и развлекательного характера. Каждая партия должна хорошо звучать сама по себе и хорошо вписываться в общее звучание.

Как же лучше распределить партии между участниками ансамбля, при условии примерно равной их технической подготовки? Если на начальном этапе это не играло большой роли и в учебных целях все могли играть всё, то теперь, после ознакомления всех со всеми партиями, надо выбрать ведущего, кому доверить первую партию, объяснив при этом другим участникам, что первая – не

самая лучшая, чтобы у них не создалось впечатления своей «второсортности».

Уважение к каждому участнику, осознание ценности каждого и здоровая атмосфера в коллективе станут отличным условием для блестящего концертного выступления!

К тому же, можно показать на музыкальном материале, что, скажем, третья партия намного сложнее первой (а такое в ансамблевой практике встречается нередко). Выбор ведущего в ансамбле определяется не только техническими возможностями учащегося или его знанием первой партии, но и его инициативностью, чертами лидерства, а также (и это приходится учитывать) более яркими динамическими возможностями принадлежащего ему инструмента.

В работе с младшими школьниками я использую современные нотные сборники: А.Виницкий «Детский джазовый альбом». Эти лёгкие пьески понятны ученику и не очень сложны в исполнении, они отличаются яркой образностью и приятной запоминающейся мелодией, написанной в современных эстрадно-джазовых ритмах. С учащимися младших классов мы знакомимся с произведениями из цикла «10 универсальных дуэтов» современного композитора О. Киселева. Первые партии в дуэтах сочинены О. Киселевым, а аккомпанирующими являются известные сольные произведения детского гитарного репертуара композиторов 18 века. Эти дуэты заставляют учеников по-другому взглянуть на знакомые произведения. Можно воспользоваться «Азбукой гитариста» Ю.П. Кузина (Новосибирск, 1999) и «Школой гитариста» (Первые шаги). Заслуживает внимания пособие

С. Марышева «Стань виртуозом» (Новосибирск, 2000) и сборник «Ансамбль шестиструнных гитар» (Новосибирск, 2002. Составитель и аранжировщик В.П. Калинин). В дальнейшем можно использовать дуэты из весьма удачного сборника «Блюз. Рэгтайм. Вальс» (Новосибирск, 1999. Составитель Ю.А.Зырянов). сборник «АВС» Д.Поврозняка (Краков, 1984)

В работе с более старшими учениками использую дуэты, трио из «Хрестоматии гитариста» в обработках О. Зубченко, В. Гуркина, В. Калинина, Н. Ивановой-Крамской. Огромной популярностью у учащихся моего класса пользуются уникальные нотные сборники Олега Киселёва «Сотворчество» и «Сотворчество 2». Сборники состоят из аранжировок авторских пьес, сделанных музыкантами разных стран для всевозможных ансамблей с участием гитары. Пьесы написаны в различных стилях: джаз, фламенко, самба, танго, фолк, фингерстайл. Сборник «Играем вместе» (Новосибирск, 2000).

Отдельные ансамбли разбросаны по целому ряду сборников, которые вполне доступны (тот, кто хочет, обязательно что-то найдёт). Выбирая произведение для долговременной работы, надо учитывать, что детям, как правило, не свойственно трагическое мировосприятие и им больше нравятся пьесы живого подвижного характера, которые быстрее находят отклик и у, так сказать, среднестатистического слушателя. Правда, выбор таких пьес находится в рамках технических возможностей исполнителей, но что-то удобное подобрать при желании можно.

Каждая ансамблевая партия выбранной пьесы должна быть тщательно отредактирована, чтобы она была

удобна для исполнения конкретным учащимся, исходя из его технических возможностей и задач общего звучания.

В количественном отношении надо учитывать, что, чем больше участников, тем сложнее достичь необходимой слаженности звучания, особенно в мелкой технике. Поэтому в больших составах лучше использовать участников с определённым сольным и ансамблевым стажем. Малый же состав более удобен и выгоден в плане своей мобильности.

Итак, состав участников ансамбля определён, произведение для работы выбрано и знакомство с ним состоялось. Теперь, после грамотного индивидуального разбора и освоения нотного текста начинается период сыгрывания.

Репетиция в зале

Во время концерта со стороны можно чётко увидеть, каковы отношения между участниками коллектива. Одни музыканты будут сосредотачиваться каждый на своём инструменте, на своём исполнении, даже не взглянут друг на друга. Другой ансамбль предстанет как дружная группа, между участниками есть зрительный контакт, видно, что все настроены помогать друг другу, слышат не только себя. Если они улыбаются, то заметно, что за пределами сцены они- дружная команда.

Расстановка исполнителей на сцене-залог хорошего выступления

Успех концертного выступления во многом зависит от правильной расстановки участников ансамбля на сцене, её следует обязательно продумать заранее.

Я настоятельно рекомендую как можно чаще проводить ансамблевые репетиции на большой сцене.

Обычно музыкальные занятия, проходят в небольшом кабинете. В маленьких помещениях музыканты чаще всего располагаются тесным кружком, разворачиваясь корпусом в центр, - так хорошо видно и слышно друг друга. Это неплохо на начальных этапах работы, но рано или поздно придётся выходить на сцену, где будет уже совсем другое расположение участников ансамбля.

На большой сцене исполнители располагаются лицом к зрительному залу. Таким образом ребята видят друг друга уже не так, а только боковым зрением. Даже начало пьесы, когда участники должны вступить все вместе, как один, ставит для исполнителей трудную задачу из-за изменившейся рассадки. Гитаристы, скрипачи, все остальные исполнители на струнных инструментах, у которых есть гриф, будут смотреть влево, в сторону грифа. Это естественно, поэтому удобнее расположить струнников справа от остальных исполнителей. Тогда они будут смотреть влево, одновременно хорошо видя и других ребят, и гриф своего инструмента. Для исполнителей, у которых инструмент расположен фронтально, вопрос рассадки не так принципиален.

Руководителю, если он выступает вместе с ансамблем, логичнее будет найти такое положение на сцене, откуда он будет хорошо виден и слышен всем остальным. Так он может чётко показать вступление и обозначать другие важные моменты.

Пианист за роялем видит только тех музыкантов, которые находятся перед ним или вблизи, по правую руку. Солистам не надо вставать у пианиста за спиной, поскольку они должны видеть друг друга.

Располагаясь на сцене, музыканты должны ориентировать свои инструменты на слушателя - разворачивать резонатором к залу. Звучание ансамбля для самих музыкантов из-за этого меняется - звук каждого инструмента оказывается направлен туда, куда повернут сам инструмент, и теперь друг друга уже слышно не так хорошо, как при круговой посадке. Мало того, большое пространство само по себе рассеивает звук. Далеко не во всех концертных залах такая хорошая акустика, которая позволяет инструменту звучать хорошо без микрофонного усиления.

Саундчек (акустическая репетиция на сцене)

Для исполнителей крайне важно попробовать предварительно сыграть на сцене с микрофоном, услышать через усилители своё исполнение, чтобы не было сюрпризов в виде ненастроенных микрофонов или неудобного расположения сценического оборудования. Попробовать сыграть с микрофонами, определить оптимальное для себя расстояние от инструмента до микрофона - все это очень важно для хорошего выступления.

Наилучший вариант - если на саундчеке присутствует звукорежиссер, который активно включается в процесс, даёт дельные советы исполнителям и заинтересован в том, чтобы музыканты хорошо звучали. При ненастроенных микрофонах, сильное эхо примерно в одну секунду, делает практически невозможным соблюдением всем ансамблем единства.

Дальше начинаются сводные репетиции, подготовка к выступлению и само выступление, которое лучше расценивать как промежуточный этап и новую отправную точку для дальнейшего качественного доведения пьесы.

Заключение

Не ставя задачу осветить в данной работе такую сложную и для многих болезненную тему, как сценическое волнение, всё же напомним, что обретению большей уверенности способствует раннее приобщение к концертной деятельности и именно игра в ансамбле даёт такую возможность.

Считаю так же, что разговор об ансамблевом исполнительстве сегодня особенно актуален, так как через ансамблевое музицирование можно сформировать у учащегося дополнительный стимул к освоению инструмента. При ориентации только лишь на сольное исполнительство для многих теряется не только возможность приобщиться к концертной деятельности и реализовать себя на сцене, но и возможность познакомиться с таким репертуаром, который в сольном исполнении просто недоступен.

К сожалению, приходится признать, что у многих преподавателей, в силу различных причин, давно уже сложилось и укоренилось представление о работе с ансамблем, как о деле второстепенном и малозначимом.

Справедливости ради, надо заметить, что теории и методике сольного исполнительства посвящено множество различных пособий, а по вопросам ансамблевой игры у нас практически ничего нет. По крайней мере, мне известно лишь одно – книга А.Готлиба «Основы ансамблевой техники» (вышеназванная книга посвящена фортепианной технике).

Рассматривая ансамбль как одну из эффективнейших форм музыкального воспитания, хочу напоследок отметить и этическую сторону такого воспитания, а именно - воспитание чувства ответственности, ибо общий успех в

ансамбле зависит от успеха каждого. А воспитание посредством совместных занятий музыкой эмоциональной отзывчивости и умения сопереживать является, по моему мнению, одним из главных признаков не только музыкальной культуры, но и общей культуры человеческого общения.

Таким образом, творческое начало, присущее ансамблевой форме, способно, в какой-то мере изменять окружающую действительность в лучшую сторону. К тому же, совместное музицирование – это ещё и возвращение к утраченным традициям прошлого. Следовательно, основным ориентиром в планировании учебных программ можно считать утверждение, что методика — это, прежде всего, репертуар. И его правильный индивидуализированный подбор - одна из главных педагогических задач современного обучения в детских музыкальных школах.

И последнее. Концертные выступления детских ансамблей пользуются успехом у слушателей. Эти выступления способствуют приобретению уверенности, прививают вкус и интерес к концертным выступлениям. Все это говорит о важности занятий музыкальным ансамблем в учебном процессе детской музыкальной школы.

Список литературы

1. К.В. Зенкин. «Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма» М., 1997 г.,
2. А. Готлиб. Основы ансамблевой техники. Москва: Музыка, 1971.

3. Классика-XXI, 2006 год Серия: Искусство интерпретации. ISBN: 5-89817161- 4. Зеленин В.М. «Работа в классе ансамбля» Минск, 1997
4. Зыбцев А. «Из опыта работы педагога класса камерного ансамбля». «Музыка», М., 1980
5. Агафшин, П.С. Новое о гитаре. – М.: Музыкальный сектор, 1982. –58 с
6. Методика работы с ансамблем народных инструментов. ЛГИК, 1988
7. Мильман М. Мысли о камерно-ансамблевой педагогике и исполнительстве. В кн.
8. М.Матох. «Музыкант на сцене» Издательство Бомбора Москва 2022
9. «Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство». «Музыка». М., 1979 10. Педагогика и исполнительство». Под ред. К. Аджемова. М. «Музыка», 1979



**Козицкая Е.М.
«Гитарный ансамбль как
комплексный ресурс
развития учащегося
ДМШ и ДШИ».**

*МБУ ДО ДМШ им.
Таривердиева М.Л.,
г. Гвардейск*

1. Введение
2. Почему именно ансамбль?
3. Основные направления воздействия ансамбля на развитие учащегося.
4. Практический аспект участия в ансамбле
5. Этапы работы над произведением.
6. Заключение.

1. Современная система дополнительного образования ставит перед преподавателями детских музыкальных школ и школ искусств, задачу не просто обучить ребенка игре на инструменте, но и воспитать творческую личность, способную к самореализации и коммуникации. В поиске эффективных методов, позволяющих комплексно решать эти задачи, мы все чаще обращаемся к ансамблевому музицированию. Сегодня я хочу рассмотреть гитарный ансамбль не просто как одну из форм учебной работы, а как уникальный комплексный ресурс, воздействующий на все

сферы развития учащегося: от узкопрофессиональных навыков до социально-психологических качеств.

Гитарный ансамбль представляет собой уникальное пространство для личностного и профессионального роста музыканта - гитариста любого уровня, от учащихся ДМШ до известных исполнителей. Играть в составе коллектива значит не просто исполнять музыку, но и активно взаимодействовать с партнерами, совершенствуя собственные исполнительские качества, постоянно приобретая опыт по исполнению нового репертуарного материала, расширяя и формируя свой музыкальный вкус.

Если обратиться к истории, то мы увидим, что история ансамблевого исполнения на гитаре насчитывает много веков. Первые ансамбли возникли ещё в эпоху Возрождения, когда музыканты играли дуэтом или трио на лютнях и гитарах. Позднее, в XIX веке, появились первые классические гитарные квартеты и оркестры, исполняющие произведения композиторов-классиков. Сегодня гитарный ансамбль представляет собой современное явление, включающее различные жанры и стили музыки.

2. Почему именно ансамбль? Игру в ансамбле часто недооценивают, считая её лишь дополнением к индивидуальному мастерству исполнителя. Однако практика показывает, что участие в ансамблях оказывает глубокое влияние на развитие музыкантов всех уровней подготовки:

- развитие коммуникативных способностей: необходимость согласовывать свои действия с партнёрами учит лучше понимать окружающих, прислушиваться к другим исполнителям и учиться координировать усилия группы.
- повышение дисциплины: регулярно репетируя с группой, музыкант вырабатывает привычку готовиться заранее,

следить за качеством своего звучания и осознавать ответственность за общий успех выступления.

- обучение командному мышлению: в ансамбле важен баланс голосов, ритм, чувство меры и взаимопонимание участников. Освоение ансамблевых приёмов развивает эмоциональную зрелость и повышает уровень музыкальной культуры.

- расширение репертуара: коллективные постановки позволяют осваивать произведения разных эпох и стилей, знакомят исполнителей с новыми формами и техниками игры.

Таким образом, гитарный ансамбль становится мощнейшим инструментом комплексного формирования всесторонне развитого музыканта, способного уверенно чувствовать себя как солистом, так и членом команды. Игра в ансамбле одновременно решает несколько ключевых задач, которые в условиях индивидуального обучения решаются медленнее или требуют специальных усилий.

3. Основные направления воздействия ансамбля на развитие учащегося.

3.1. Развитие специальных музыкальных способностей. В профессиональном плане ансамбль дает толчок к развитию тех навыков, которые в сольном исполнительстве формируются дольше.

Ритмическая стабильность. В ансамбле невозможно играть «приблизительно» — вырабатывается единый ритмический пульс, чувство синхронности. Работа над ритмической координацией с использованием метронома и упражнений на совместное исполнение становится основой технической базы.

Гармонический и полифонический слух. Длительный период обучения игре на гитаре связан с исполнением одноголосных мелодий, из-за чего гармонический слух

нередко отстает от мелодического. В ансамбле, исполняя даже простую партию, ребенок слышит сложную вертикаль, создаваемую партнерами. Гармоническое сопровождение, которое берет на себя педагог или другой ученик, делает мелодию объемной, учит слышать, воспринимать музыку в ее многоголосии.

Тембро - динамическое чувство. Участники ансамбля учатся балансировать звучность, уводить свой голос на второй план, когда это необходимо, и выделять мелодическую линию. Это воспитывает тонкое чувство звукового баланса, недоступное при игре соло.

Музыкально-исполнительская подготовка:

- освоение специфики ансамблевого звукоизвлечения;
- обучение работе с разными стилями и инструментами;
- повышение технического уровня владения

инструментом.

3.2. Социально-психологический и мотивационный аспект. Еще один важный, для детей, ресурс — это преодоление чувства изоляции, которое часто возникает при индивидуальных занятиях. Ансамбль — это модель общества в миниатюре. Здесь учащийся ощущает себя частью команды, объединенной общей художественной целью. Чувство принадлежности и социальной значимости становится мощным стимулом для регулярных занятий. Кроме того, ансамбль уникальным образом решает проблему сценического волнения. Психологически выступать в группе легче, чем соло: чувство локтя, поддержка партнеров снижают уровень тревожности и помогают быстрее обрести сценическую уверенность. Радость от совместно исполненного произведения или проанализированная общая неудача создают позитивный эмоциональный опыт, который закрепляет интерес к музыке

на долгие годы. Это особенно важно на начальном этапе, когда интерес к инструменту может угаснуть из-за технических трудностей.

Психологическая готовность:

- формирование уверенности в собственных силах;
- преодоление страха сцены и тревожности перед выступлением;
- создание благоприятной атмосферы взаимоподдержки внутри коллектива;
- воспитание уважения к чужому мнению и трудолюбию.

4. Практический аспект участия в ансамбле Педагогические принципы организации работы. Чтобы ансамбль стал действительно развивающим ресурсом, необходимо соблюдать ряд дидактических принципов.

Принцип дифференциации и доступности. При формировании репертуара и распределении партий мы должны учитывать уровень каждого участника. Идеальная модель — это «зона ближайшего развития», когда партия содержит посильные, но не расслабляющие трудности. Можно создавать разновозрастные ансамбли, где более сильные ученики играют мелодию, а начинающие - басовую линию или аккомпанемент. Также важно учитывать психологическую совместимость детей, их симпатии друг к другу, чтобы в коллективе царил благоприятный микроклимат.

Принцип «педагог - ученик». Начинать ансамблевую работу нужно буквально с первых шагов. Форма «учитель - ученик» — это идеальное средство для адаптации. Педагог, исполняя аккомпанемент, поддерживает ребенка, обогащает его слух гармонически и позволяет ему почувствовать себя артистом, даже играя примитивную мелодию на одной струне. Такие занятия укрепляет творческий контакт между

преподавателем и учащимся.

Принцип репертуарного разнообразия. Репертуар - ключевой элемент мотивации. Он должен быть стилистически разнообразен: от классики и полифонии до джазовых композиций и обработок народных песен. Хорошо известно, что работа над полифонией в ансамбле дает мощный толчок к развитию музыкального мышления даже у младших школьников.

Участие в ансамбле предполагает регулярную работу над произведениями, изучение сложных технических моментов, решение вопросов согласования партий и общую подготовку выступлений. Важно учитывать, что групповая деятельность требует терпимости, выдержки и умения конструктивно разрешать конфликты. Однако полученный положительный эффект многократно превосходит возможные трудности: улучшаются технические навыки, углубляется понимание музыки, укрепляются межличностные связи среди членов коллектива.

Принцип художественно-эстетическое восприятие мира:

- обогащение кругозора музыкой различных направлений и культур;
- расширение эстетического вкуса и восприятия прекрасного;
- стимулирование интереса к творческому поиску новых форм выражения.

5. Этапы работы над произведением.

Процесс работы в ансамбле можно структурировать для достижения максимальной эффективности.

5.1. Ориентировочный этап.

Целостный показ произведения педагогом, анализ формы, характера, обсуждение художественного замысла композитора, направленного на создание яркого образа.

5.2. Индивидуальная проработка.

Тщательный разбор своей партии каждым участником: аппликатура, штрихи, сложные места. Без этого этапа сводные репетиции будут малоэффективны. Важно, чтобы ученик приходил на общую репетицию, уже зная текст.

5.3. Групповые и сводные репетиции.

Здесь решаются задачи синхронности вступления и снятия звука, единства штрихов, динамики, фразировки. Полезен прием «выхода из ансамбля», когда одного участника просят остановиться и просто послушать общее звучание со стороны, чтобы осознать свою роль.

6. Заключение

Подводя итог, можно с уверенностью сказать, что гитарный ансамбль — это гораздо больше, чем просто учебная дисциплина. Это комплексная среда развития, где в органическом единстве формируются и профессиональные исполнительские навыки (ритм, слух, техника), и личностные качества (коммуникабельность, ответственность, уверенность), и устойчивая мотивация к музицированию. Задача педагога - грамотно использовать этот ресурс, создавая в классе атмосферу творчества и сотворчества, где каждый ребенок, независимо от уровня способностей, сможет пережить радость от совместного музицирования. Как показывает практика, обучение в таких условиях становится не только продуктивным, но и по-настоящему увлекательным процессом для всех его участников.

Список литературы

1. Алдошкина Е.А., Чегодаев Б.В. Организация учебного процесса по классу ансамбля // Актуальные проблемы теории и методики музыкального воспитания. М.: МГИМ имени А.Г. Шнитке, 2018.

2. Ильичева Т.Н. Гитарный ансамбль как средство художественно-эстетического воспитания школьников // Вестник РАМ имени Гнесиных. 2017. № 3.
3. Красовская, Т. Л. Гитара в ансамбле как условие развития творческих способностей учащихся ДШИ [Электронный ресурс] / Т. Л. Красовская. — Академия педагогических проектов Российской Федерации, 2024. — Режим доступа: <https://xn--d1abbusdciv.xn--p1ai/edu-02-2024-pb-146185/> (дата обращения: 09.03.2026). — (Методическая разработка, удостоенная диплома Всероссийского конкурса).
4. Лялин, К. О. Развитие учащихся в классе гитары в процессе ансамблевого музицирования / К. О. Лялин // Музыкальное образование и наука в современном мире : сборник статей / Департамент образования г. Москвы, Гос. автоном. образоват. учреждение высш. образования г. Москвы «Моск. гор. пед. ун-т», Ин-т культуры и искусств ; [науч. ред. О. В. Грибкова ; науч. конс. Л. И. Ушакова]. — Москва: Перо, 2019. — С. 136–141. — ISBN 978-5-00150-139-8.
5. Перешеина, М. Ю. Особенности работы с гитарным ансамблем на начальном этапе обучения в ДМШ [Электронный ресурс] / М. Ю. Перешеина // Современные проблемы науки и образования: электрон. науч. журн. — 2015. — № 2. — С. 67–70. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-raboty-s-gitarnym-ansamblem-na-nachalnom-etape-obucheniya-v-dmsh> (дата обращения: 09.03.2026).

6. Принципы организации и методика учебной и творческой работы в инструментальных коллективах детских музыкальных школ и школ искусств (ДМШ, ДШИ) [Электронный ресурс]: учеб.-метод. пособие // Инфоурок : [сайт]. — 2019. — Режим доступа: <https://infourok.ru/principi-organizacii-i-metodika-uchebnoy-i-tvorcheskoj-raboti-v-instrumentalnih-kollektivah-detskih-muzikalnih-shkol-i-shkol-isk-3170594.html> (дата обращения: 09.03.2026).
7. Соколов О.С. Методика обучения игре на классической гитаре в детской школе искусств. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2019.
8. Соколова, А. В. Гитарный ансамбль в ДМШ: особенности его организации и функционирования [Электронный ресурс] / А. В. Соколова // Инфоурок : [сайт]. — 2018. — Режим доступа: <https://infourok.ru/gitarnyj-ansambl-v-dshi-osobennosti-ego-organizacii-i-funkcionirovaniya-7137250.html> (дата обращения: 09.03.2026).



Ломоносова В.В.
Технологическое
моделирование: авторский
подход к преодолению
типичных проблем
исполнительства на
классической гитаре.
МБОУ СОШ «Школа будущего»,
п. Большое Исаково

Классическая гитара сегодня переживает этап активного развития академического статуса. Однако, в массовом сознании она всё ещё часто воспринимается как инструмент для «домашнего музицирования». В своей педагогической практике я столкнулась с рядом проблем в исполнительстве, как у любителей, так и у профессионалов. Моя основная задача, как педагога — трансформировать стихийный интерес гитариста - любителя в осознанное профессиональное отношение к звуку, технике и репертуару.

Термин «технологическое моделирование» в исполнительстве — это процесс создания точной ментальной («mind map» - визуальная древовидная схема) и биомеханической (анализ физических действий) карты произведения. В отличие от простого «выучивания», этот подход рассматривает каждую техническую сложность как задачу, требующую индивидуального решения. В основе моего метода лежит идея о том, что техника — это не самоцель, а инструмент управления физиологией и звуком.

Мы переходим от копирования движений учителя к осознанному «конструированию» каждого игрового движения через слух. Это позволяет учащемуся-любителю за короткий срок достичь профессионального качества звучания и избежать типичных «гитарных болезней» (зажимов, грязной интонации).

Предлагаю рассмотреть некоторые типичные проблемы и мои варианты решений:

Часто встречающаяся проблема «Забалтывание», то есть потеря четкости звукоизвлечения. Вместо бесконечных повторений в медленном темпе, предлагаю использовать ритмическую деконструкцию. Рассмотрим на примере пассажа: просим ученика группировать пассаж по разным акцентам (пунктир, триоли вместо квартолей). Это заставляет мозг заново «диктовать» пальцам каждое движение, превращая автоматизм в осознанный контроль и давая игровую свободу.

Зажим и мышечное (статическое) напряжение так же являются частой проблемой, особенно у тех, кто занимается профессиональным спортом.

Я предлагаю точечное расслабление. Моделируется микродвижение: в момент зажатия струны пальцем, кисть или локоть должны совершить минимальное освобождающее движение (сброс веса). Мы учим тело отдыхать внутри пассажа, а не после него.

Проблема отсутствия звуковой ровности часто связана с разной силой пальцев.

Метод: Интонационное моделирование. Мы сознательно завышаем значимость «слабых» звуков в модели, играя их громче и акцентированнее. Когда

внимание переключается на звук, технический дефект «сглаживается» за счет слухового контроля.

Страх сцены и «память рук». Сложность в том, что на сцене выключается моторная память. Решение: интеллектуальная аппликатура. Написание «контрольных точек» в нотах — мест, с которых можно начать игру в любой момент. Мы моделируем структуру произведения как сеть из 5–7 опорных станций, а не как одну длинную ленту. Но здесь, как нигде, важно объяснить ученику почему именно в этом месте необходимо поставить «контрольную точку».

В дополнение я предлагаю метод обучения, сконцентрированный на трех ключевых модулях:

1. Модуль «Звуковая архитектура» (Развитие тембрального слуха).

Вместо традиционного освоения нот, мы начинаем с освоения пространства инструмента.

Практика: Упражнение «Тембральная палитра». Любая пьеса (даже уровня «Во саду ли, в огороде») исполняется в трех позициях правой руки: *sul ponticello* (у подставки — резкий звук), *ordinario* (над розеткой — стандарт), *sul tasto* (над грифом — мягкий звук).

Результат: ученик с первого года обучения понимает, что гитара — это многокрасочный инструмент, и учится «раскрашивать» мелодию, развивая художественный вкус.

2. Модуль «Микро-алгоритмизация» (Биомеханический контроль).

Профессиональное исполнительство отличается от любительского умением дробить сложное на простое. Я предлагаю систему «Чек-листов самоконтроля».

Практика: перед исполнением сложного пассажа или аккорда ученик проходит по алгоритму трех точек:

Точка опоры: не зажат ли большой палец левой руки?

Вектор атаки: под каким углом палец правой руки касается струны?

Энергосбережение: расслаблено ли плечо после извлечения звука?

Результат: формируется привычка к самоанализу. Ошибки не «заигрываются», а исправляются через понимание физики движения.

3. Модуль «Ассоциативное моделирование» (Психомоторика).

Для связи сухой техники с живым образом предлагаю использовать метафорические модели, которые упрощают понимание сложных приемов.

Практика: прием арпеджио моделируется как «скатывание капель дождя» (свобода кисти). Смена позиций левой руки — как «прыжок парашютиста» (фаза свободного полета и точного приземления). Баре — как «вес руки», а не «сжатие пальцев» (использование силы гравитации вместо силы мышц).

Результат: Технические зажимы уходят, так как мозг занят реализацией понятного и естественного образа.

Данный метод позволяет превратить класс гитары из места «обучения игре по нотам» в лабораторию музыкального мышления. На мой взгляд, необходимо тренировать связь «ухо — мозг — движение». Техника — это не сила пальцев, а скорость и точность команды. Мы не просто учим играть произведения — мы моделируем профессиональный аппарат, который дает ученику свободу самовыражения, независимо от того, станет он

профессиональным музыкантом или останется просвещенным любителем.



Чуркин А. И. Особенности применения информационно-коммуникационных технологий при обучении игре на гитаре детей с ОВЗ по зрению.

МАУ ДО «ДШИ «Гармония»

В настоящее время применение цифровых информационно-коммуникационных технологий (далее ЦИКТ) получило широкое распространение как в музыкальном образовании, так и в инклюзивном образовании. Внедрение и распространение информационных технологий в музыкальном образовании зафиксировано в Концепции развития дополнительного образования детей до 2030 года.

Возможности применения цифровых технологий в музыкальном образовании освещены в работах А.А. Говорова, А.М. Воронова [2]; А. А. Коновалова. [4], Николаенко А. В., Рыбникова Е. В [7]; О.Ю. Швецовой, В.И. Бобраковой [9], А. В. Шергина [10]; рассматривают аспекты применения музыкально-компьютерных технологий при

обучении детей с ООП по зрению. Возможности применения цифровых технологий в области диагностики профессионально важных качеств музыканта у детей с ООП рассмотрены С.А. Хоревым [8]. Большой интерес представляет работа А.А. Смирнова [6], в которой рассмотрена организацию полиморфно-интерактивного общения преподавателя и обучающихся с ООП, предполагающая организацию коммуникации и обмена информацией, представленной на интернет ресурсах при помощи цифровой среды. Ю.П. Антонова [1] рассматривала использование информационных технологий прежде всего в контексте возможностей трансляции нотного текста в аудио формат для его последующего изучения дома. Такой аудиоформат, по мнению автора, может использоваться как своеобразная аудио версия Брайлевского формата записи нотного текста, используемая в случае, когда нет нот, записанных шрифтом Брайля.

Использование ЦИКТ в инклюзивном музыкальном образовании позволяют увеличить и индивидуализировать свободу поиска информации участникам образовательного процесса, обеспечить интерактивность, мультимедийность, гипертекстовость, помочь детям с ООП по зрению приобщиться к цифровой субкультуре сверстников.

Анализ и обобщение изученных работы по данной тематике, позволяет выделить следующие направления применения ЦИКТ при обучении детей с ООП по зрению инструментальному исполнительству:

1. Создание и использования заранее записанной музыки в исполнительской деятельности учащегося;

В своём исследовании [5] мы отмечали важность более интенсивного использования ансамблевого музицирования,

обусловленную его положительным влиянием на развитие мелодического слуха и ладового чувства. Создание аудиозаписи партий преподавателя, позволяет повышать эффективность домашних занятий ученика.

1. Специальная нотография;

Для детей с ООП по зрению важно построить особую, коррекционную репертуарную траекторию. Несмотря на то, что подход к выбору репертуара индивидуализирован, в целом, незрячие и слабовидящие учащиеся сталкиваются с определённым набором объективных технических затруднений, влияющих на репертуарную траекторию. Это обстоятельство может послужить основанием для составления своих сборников нот. При работе по нашей методике особенно актуальным будет создание нотных сборников для начального этапа работы с незрячими и слабовидящими детьми, в которых учтены принципы моноладотональности и последовательности изучения грифа гитары.

3. Создание различных мультимедийных учебных, учебно-методических материалов, в том числе диагностических, с использованием ЦИКТ;

В условиях реализации обучения детей с ООП по зрению в музыкальной школе, основной целью создания учебно-методических материалов выступает повышение эффективности домашних занятий учащегося. Аудиозапись, сочетающая в себе словесные пояснения и показ музыкального материала, с учётом особенностей восприятия незрячего, соответствует характеристике мультимедийного материала. С учётом тех сложностей, с которыми сталкиваются учащиеся с ООП по зрению при освоении нотного текста [5, С 27-47], существует

необходимость создания записей содержащих помимо примеров и различных интерпретаций исполнения методические рекомендации к анализу, методике правильного разучивания текста, материалы, предоставляющие информацию о произведении, композиторе, эпохе написания и.т.д.. Дидактические рекомендации для создания такого рода материалов даны в работах А.А. Коновалова [4]. Мы уже упоминали об эффективности использования нотных редакторов для создания «неинтерпретированной» аудиозаписи музыкального произведения.

Кроме того, в классной и домашней работе можно эффективно использовать программы для настройки инструмента (со звуковым подтверждением правильной настройки), программы для развития слуха, изучения терминологии. Преподавателю, начиная работать с такого рода программами, необходимо подготовить ученика к самостоятельной работе с ними.

Использование материалов по диагностике динамики развития ПК, на наш взгляд, может носить лишь ограниченный характер. Это обусловлено более высоким качеством диагностики во время живых учебных занятий, сложностью и трудоёмкостью создания диагностических материалов для детей с ООП по зрению, особенно незрячих. Однако, можно найти целесообразные формы, для контроля качества домашней работы обучающегося, освоения терминологии, эмоциональной отзывчивости на музыку [8], создавать тесты для самоконтроля развития музыкального слуха.

4. Организация дистанционных коллабораций с другими музыкантами для онлайн исполнения и создания совместных аудио и видео проектов;

5. Организация коммуникации между различными участниками образовательного процесса.

Организация коммуникации при помощи ЦИКТ позволяет расширить возможности информационного обмена преподавателя и учащегося за счёт использования мультимедиа ресурсов.

Наиболее часто преподаватели музыкальной школы применяют цифровые коммуникационные технологии для общения с родителями детей с ООП. Преподавателю важно наладить при помощи родителей возможность прямого общения с учащимися, и, при создании инклюзивных ансамблей, организовать прямое общение его участников, что может послужить базой для перехода к полиморфно-интерактивному взаимодействию между преподавателем и обучающимися. За последние годы, технические возможности практической реализации такого общения для незрячих и слабовидящих детей значительно возросли, с учётом активного внедрения аудио-сообщений в цифровые коммуникационные платформы. Отметим важность коллабораций и интернет проектов в возможности налаживания общения с незрячими и слабовидящими детьми из других регионов. Преподавателю необходимо постепенно увеличивать роль детей с ООП по зрению, в коммуникативных взаимодействиях при создании различных интернет проектов.

Организация прямого общения между участниками инклюзивных ансамблей, практическая реализация коллабораций с другими музыкантами является

эффективным инструментом повышения социализации детей с ООП по зрению.

6. Специальные программы или устройства, позволяющие компенсировать зрительные дефекты.

Это могут быть программы экранного увеличения с речевой поддержкой, устройства доступа к печатной информации, программы экранного доступа, доступа незрячих к печатной информации, доступа к электронным и аудио текстам, доступа к печатной информации в Брайлевском формате, доступа к изображениям.

В силу своей узкой специализации и высокой стоимости, музыкальные школы, как правило, не оснащены такими устройствами. Однако, семьи могут иметь к ним доступ, в силу реализации программы «Доступная среда» [3].

Сложность применения цифровых информационных технологий для детей с ООП по зрению музыкальном образовании, связана, прежде всего, с доступностью графического интерфейса программного обеспечения. Пути преодоления данной проблемы зависят от степени потери зрения. В то время как слабовидящие могут использовать стандартные программы, применяя функции увеличения, незрячие сталкиваются с проблемой озвучивания графического интерфейса.

Применение ЦИКТ в инклюзивном музыкальном образовании расширяет методические и воспитательные возможности преподавателя и, при учёте особых потребностей учащихся позволяет создавать полиморфно-интерактивную среду общения преподавателя и обучающихся.

Список литературы:

1. Антонова Ю.П., Овакимян Е.Ю. Музыкально-слуховой самоконтроль как действенный фактор формирования полифонического мышления. Стратегия развития образовательного пространства в контексте интеграции культуры и искусства: коллектив. Монография. М.: МГПУ, 2016. EDN: WHLQEJ
2. Говорова А.А., Воронов А.М. Музыкально-компьютерные технологии в инклюзивном образовании людей с ограниченными возможностями здоровья по зрению: анализ существующих проблем и перспектив применения // Мир науки, культуры, образования. – 2017. - № 2 (63). – С. 210-212.
3. Государственная программа Российской Федерации «Доступная среда». [Электронный ресурс]. URL:<https://mintrud.gov.ru/ministry/programms/3/0>(дата обращения 13.05.2024).
4. Коновалов А.А. Формирование профессионально-специализированных компетенций в музыкально-компьютерной деятельности студентов-бакалавров: диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Коновалов Антон Андреевич; [Место защиты: Ур.гос. пед. ун-т]. - Екатеринбург, 2018. - 237 с.
5. Симаева И.Н. Инклюзивное музыкальное образование незрячих и слабовидящих детей: методика обучения игре на гитаре: монография / И.Н. Симаева, А.И. Чуркин: под ред. И.Н. Симаевой. – Калининград: Издательство БФУ им. И. Канта, 2025, - 176 с.
6. Смирнов А.А. Педагогическая модель музыкально-образовательного процесса в условиях инклюзии: диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Смирнов Алексей Алексеевич; [Место защиты: ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»]. - Москва, 2020. - 184 с.

7. Современные тифло-информационные технологии в реабилитации незрячих и слабовидящих / Сост. Николаенко А.В., Рыбников Е.В. – Волгоград, 2013. – 28 с.
8. Хорев С.А. Диагностика музыкальных способностей детей с ограниченными возможностями здоровья в дистанционном режиме // Нижегородское образование. – 2012. – № 1. – С. 141-148. – EDN QYXXHV.
9. Швецова О.Ю. Бобракова В.И. Применение цифровых технологий в дополнительном музыкальном образовании // Культура, наука, образование: проблемы и перспективы. Материалы X Международной научно-практической конференции. Нижневартовск, 2022. С. 268-273.
10. Шергин А.В. Современные технологии в обучении музыке детей с ограниченными возможностями здоровья по зрению // Образовательный форсайт. – 2020. – № 2(6). – С. 243-250. – EDN SBHMGE.

