

Методическая работа концертмейстера ГБУДО г. Москвы ДМШ им.Г.В Свиридова Чугай О.В «Особенности работы концертмейстера в классе домры и балалайки. Основные вопросы и ответы. »

Содержание

1. Вступление.Подготовка концертмейстеров в учебных заведениях и основные трудности при устройстве на работу.
2. Основные приёмы игры на домре и балалайке и сочетание различной фортепианной фактуры.Практические советы.
3. Выстраивание звукового баланса-основная проблема концертмейстера при игре с домрой и балалайкой.Вопросы по динамике.
4. Заключение.Домра и балалайка на концертной эстраде.

1. Многие талантливые, блестящие пианисты в РФ и в странах бывшего СССР, закончившие училища и ВУЗы у выдающихся преподавателей, начинают свою трудовую деятельность по специальности с работы концертмейстером в ДМШ, ДШИ, колледже или ВУЗе.

Многие успешно сочетают эту работу с преподавательской деятельностью. Кому-то работа концертмейстером не очень нравится, и занимается ею молодой специалист только по необходимости и временно, а кто-то так увлекается, что с годами находит в ней своё призвание и получает большое моральное удовлетворение и удовольствие от работы с различными инструментами, ансамблями, и, по прошествии ряда лет, уже даже нет желания выступать сольно.

Просто замечательно, что во многочисленных музыкальных учебных заведениях в нашей стране и в странах бывшего СССР в воспитании пианистов уделяется большое внимание таким дисциплинам как концертмейстерский класс и камерный ансамбль.

Только в наших странах концертмейстер-это профессия, которой учат практически с детства. Поступая в ВУЗы, студенты совершенствуют свои навыки аккомпанемента и равноправной игры в камерном ансамбле под руководством опытных наставников, которые, как правило, сами являются блестящими, концертирующими пианистами-ансамблистами. Студенты играют в ансамбле со своими же сокурсниками-струнниками, вокалистами, духовиками или же со специально приглашёнными иллюстраторами.

Казалось бы, как здорово, что молодой специалист приходит полностью наученный и подготовленный к концертмейстерской работе. На практике это оказывается не совсем так, потому что за несколько лет обучения просто невозможно успеть поиграть со многими музыкальными инструментами, да и нет такого количества разнообразных иллюстраторов в учебном заведении. Как правило, за годы обучения выпускники консерваторий успевают поиграть с вокалистами и струнниками (реже с духовиками, причём, опять-таки, с каким-то одним видом духового инструмента). Поэтому, конечно же, на примере игры в ансамбле с этими инструментами нельзя получить полноценный, универсальный концертный опыт и опыт работы в классе с другими

инструментами, которые, зачастую, звучат совершенно противоположно. В реальности, при устройстве на работу молодой специалист получает, например, предложения и вакансии в совершенно незнакомые по специфике работы сферы концертмейстерской деятельности, такие как: концертмейстер в класс хореографии, в хоровой класс, в класс дирижирования, в класс ударных инструментов или в класс струнных щипковых народных инструментов (домры и балалайки). Основам этой работы совсем не обучали в учебных заведениях, специфика работы, на первый взгляд, совсем не понятна.

В таком случае приходится с нуля, самому постигать особенности, справляться с трудностями, искать ответы на возникающие в процессе работы вопросы.

В данном случае, особенно на начальном этапе работы, будет очень уместна и неоценима помощь более опытных коллег-концертмейстеров, преподавателей по данному виду инструмента, так как слышать и контролировать свою игру в ансамбле со стороны бывает сложно.

Можно ещё посоветовать и рекомендовать посещение мастер-классов офлайн и онлайн, прослушивание записей в исполнении мастеров-концертмейстеров, достигших больших успехов и имеющих многолетний, богатый опыт в своей сфере деятельности (например: концертмейстер хора или балетный концертмейстер, концертмейстер в классе дирижирования, духовых, народных инструментов и т.д.). Большую пользу могут принести так же записи собственной игры с солистами, и последующий подробный её самостоятельный анализ. Только так можно улучшить и сделать более качественной свою работу за инструментом, а значит, и помочь своему маленькому или большому солисту раскрыться с лучшей и более выгодной стороны, украсить его игру, помочь состояться ансамблю. В этом всё и состоит непростая задача пианиста-концертмейстера.

В данном методическом сообщении я хочу рассмотреть основные вопросы и проблемы, возникающие в процессе работы концертмейстера в классе струнных щипковых народных инструментов (домры и балалайки).

Постараюсь рассказать об этих проблемах на основе своего 20-летнего опыта работы в этих классах в ДМШ и нескольких лет работы в ВУЗе, большого концертного исполнительского опыта и подкрепить рекомендациями из очень немногочисленной методической литературы на эту тему, которую мне удалось найти и почитать, а так же поделюсь опытом работы с народными инструментами моих коллег-концертмейстеров.

2. Что касается методической литературы по данному вопросу, скажу сразу, что её по-прежнему недостаточно, зачастую, она недоступна для практического изучения.

Могу назвать только две интересные работы наших замечательных коллег-концертмейстеров, с которыми мне удалось ознакомиться в интернете, да и то не в первоисточнике. Это работы Ж.В Мельниковой «Специфика работы концертмейстера в классе домры» (материалы Всероссийской научно-практической конференции. Казань. 2011г.)

и Н.Н Темновой «Задачи концертмейстера в работе над произведениями для домры» Методические рекомендации. Омск-2012г.

Наряду со своими мыслями, я постараюсь изложить основные аспекты, которые я почерпнула из опыта уважаемых коллег.

Концертмейстеру, работающему в классах домры и балалайки, следует хотя бы в общих чертах разбираться в приёмах звукоизвлечения и игры на этих инструментах, уметь отличать их на слух. Эти знания помогут ему выстроить правильный и гармоничный звуковой баланс между своей партией и партией солиста. Проблема в выстраивании точного тембрового, звукового баланса стоит в данном случае очень остро. Два инструмента (домра или балалайка и фортепиано) должны, по-возможности, сливаться по звучанию. Именно тогда можно сказать, что ансамбль состоялся, и от выступления остаются самые приятные впечатления. Достичь этого слияния порой очень непросто, так как природа двух инструментов очень различна, но нет ничего невозможного для опытного музыканта. Рояль, как все мы знаем, по словам А.Рубинштейна - «это сто инструментов». Он в умелых руках умеет подражать звуку любого инструмента. При игре со струнными щипковыми инструментами на первый план нужно поставить ударную природу рояля и практически беспедальное его звучание. Рассмотрим подробнее почему именно на этих деталях приходится заострить своё внимание.

Основные приёмы игры на домре-удары и тремоло (быстрое чередование ударов при игре легато). Звук на домре извлекают преимущественно за счёт медиатора. Хорошее тремоло отличается абсолютной ровностью при движении медиатора вверх-вниз. Это сложный приём. Работу над ним начинают с детства. Основные приёмы непрерывно дополняются за счёт приёмов, заимствованных из практики игры на других инструментах: пиццикато, пиццикато-вibrато, тремоло-вibrато, удар за подставкой, натуральные и искусственные флажолеты. Игра на грифе создаёт матовое звучание, а у подставки-гнусавый звук. Верхние лады звучат ярко и звонко, но игра на них представляет сложность из-за их меньшего размера. Домра обладает широкими виртуозными возможностями и, наряду с этим, может быть необычайно певучим и тонким музыкальным инструментом.

Балалайку называют «душой русского народа» за её чудесный и неповторимый тембр звука (особенно в руках мастеров). В отличие от домры, на балалайке звук извлекают пальцем при помощи удара или щипка. К *приёмам, имеющим ударную природу*, относятся такие приёмы игры как: *бряцание* (чередующиеся удары указательного пальца вверх и вниз по струнам), *тремоло-основной* приём для извлечения продолжительного, льющегося, легатного звука. При этом можно менять туше, усиливать, ослаблять, филировать звук. К ударной природе относят так же *переменные удары, двойное пиццикато и удар большим пальцем*. К *щипковым приёмам* относятся: *подцеп, вibrато-очень красивый, колористический приём, пиццикато левой руки, малая и обратная дробь*. Широко используются гитарные приёмы игры.

С помощью этих основных приёмов исполняются штрихи стаккато, деташе, нон легато, легато и производные от них. Концертмейстеру не обязательно знать углублённо все приёмы игры на домре и балалайке, но важно, услышав изменения в звуке солиста (а это, как правило, связано со сменой приёмов игры на инструменте, со сменой штриха и способа артикуляции), мгновенно подстроиться под эти изменения (изменить для этого своё туше, динамику, артикуляцию и штрих, даже если в нотах указано иное). В данном случае мы всегда играем под конкретного солиста. Играя с ребёнком в ДМШ, нужно помнить, что он только осваивает все приёмы игры на инструменте, и их звучание будет иным, чем у взрослого солиста.

Большую трудность для детей представляет приём игры-тремоло. Оно у учеников младших и средних классов ещё несовершенное, может быть неровным, нечастым. На начальном этапе так же представляют трудность удары вверх-вниз (как правило, удар вверх более слабый и тихий). Педагоги неустанно работают над качеством и совершенствованием приёмов звукоизвлечения из урока в урок, но исполнение их на экзамене и концерте из-за волнения и недостаточной ещё наработки навыка может быть непредсказуемым. В данном случае концертмейстер должен подстроиться под игру каждого конкретного ученика, под его силу звука (у каждого своя шкала форте и пиано. Это связано с физическими особенностями ученика, способностями, приспособляемостью к инструменту, с качеством самого инструмента, и, наконец, с его слуховыми представлениями об извлекаемом звуке, которые тоже находятся в стадии формирования). Учитывая все эти факторы, исполнять аккомпанемент приходится очень осторожно, мягко и тихо. Умение играть *p* и *pp* очень ценится педагогами в классах домры и балалайки.

В старших классах, с учениками, которые уже хорошо справляются с приёмом тремоло, или со студентами, концертмейстер уже может себе позволить, в отдельных случаях, сыграть чуть громче и связнее мелодию во время тремоло, смелее использовать возможности правой педали, помочь сделать мелодию более протяжной, выстроить кульминацию, но при этом остаётся неустанный слуховой контроль за звуковым балансом и партией солиста.

Проблема звукового баланса и штрихового взаимодействия при игре с домрой и балалайкой стоит очень остро, и, чем серьезнее репертуар и богаче фортепианная фактура, тем сложнее добиться тембрового слияния двух инструментов. Работа со струнными щипковыми инструментами заставляет концертмейстера искать новые приёмы игры на фортепиано, которые порой противоречат пианистическим основным приёмам и требованиям, предъявляемым в сольном исполнении, но хорошо звучат в данном виде ансамбля. Благодаря им достигается тембровая и артикуляционная слаженность таких далёких по звучанию инструментов, как балалайка и фортепиано. Балалайка акустически имеет небольшой динамический диапазон, поэтому *разнообразие следует искать в нюансе p и pp*. Нужно учиться играть мягкой звучностью довольно насыщенную аккордовую фактуру, чтобы момент удара фортепианного аккорда становился неосязаемым для слуха.

Вести свою партию созвучно мелодии балалайки-особое мастерство, которое формируется годами. Концертмейстер должен умело выстраивать подголоски, смягчать фон,делая его подчас совсем «воздушным».

Рассмотрим более подробно действия концертмейстера при различных фактурных изложениях аккомпанемента(включая туше,педаль,динамику).

Про исполнение баса

Глубоким и мягким басам следует уделить особое внимание. Это нужно для того, чтобы сделать фактуру более полной по диапазону,так как домра и балалайка заполняют только средний и верхний регистры. При фактуре бас-аккорд в народной музыке басы играем глубже,но мягче,звучание преимущественно беспедальное(или минимум педали на бас). Пальцы следует держать близко к клавишам,играть без замаха, очень чуткими кончиками пальцев с максимальным слуховым контролем за партией солиста.

Про легато

Легато, как правило, в сочетании со струнно-щипковыми инструментами почти всегда приближенно к нон легато(или это будет нон троппо легато), так как звук домры и балалайки не будет таким протяжённным и продолжительным, на балалайке звук ещё менее протяжённный, чем на домре, и он достаточно глухой. Это обязательно учитываем при совместной игре.

Аккорды в правой руке

Если с басами мы разобрались и играем их мягко и глубоко, то аккорды в правой руке представляют угрозу нашему звуковому балансу,если исполнять их звонко и громко. Нужно проявить максимум осторожности и деликатности в звучании, особенно,когда регистры фортепианной партии и мелодии солиста совпадают(очень распространённый случай изложения). Часто приходится играть очень тихо,шёпотом, правую руку, штрихом близким к нон легато, причём, абсолютно без веса, с места, не поднимая высоко пальцев и избегая малейших акцентов. Это не просто и противоречит основным пианистическим принципам, зачастую идёт вразрез с ними, но, в данном случае, это оправдано художественными задачами и диктуется правилами ансамбля с данными инструментами,ведь по-другому тембрового слияния не достигнуть.

Параллельные пассажи вместе с солистом

Этот же принцип игры правой рукой актуален и при параллельных пассажах в терцию, сексту, дециму. Пассажи должны звучать бегло и легко, но, в то же время приглушённо, так как солист в данном случае не может дать сильный и звонкий звук. Подобная игра требует от пианиста очень хорошей формы,технической базы, а так же огромного слухового контроля. Следует отметить, что если в подобного рода пассажах стоит легато в фортепианной партии, то оно будет приближенно к нон легато и слегка маркированное.

Аккомпанемент при аккордовом тремоло у солиста

Это, пожалуй, единственный приём, где пианист на кульминации может более весомо поддержать солиста, при неустанном слуховом контроле за динамикой в

его партии (помним о том, что у каждого солиста своё индивидуальное forte и piano). При игре аккордами на тремоло у солиста, концертмейстер может играть более легатно и связно, с педалью, помогая выстраивать красивую, кантиленную мелодию.

Об использовании правой и левой педали

Правая педаль, как уже говорили выше, используется минимально и часто в виде полупедали. В особо быстрых, техничных произведениях практически не используется (лишь слегка подчёркивает акценты и опорные доли).

Преимущественно используется во время тремоло в солирующей партии в лирических и кульминационных частях.

Особо хочется коснуться вопроса использования левой педали при аккомпанементе домре и балалайке. Считаю, что в данном случае, использование левой педали - необходимость. Возникает вопрос: как её использовать, всегда ли и целиком ли?

Все пианисты знают, что постоянное использование левой педали обедняет и нивелирует тембровые и колористические возможности рояля с одной стороны, но, с другой стороны, техническое состояние многих наших инструментов, на которых приходится играть публично, далеко от идеального.

Все мы знаем, что есть рояли гулкие, звонкие, со стеклянным звуком, расшатанной механикой и очень лёгкой клавиатурой. Добиться на них тонкого пианиссимо и полного слияния с балалайкой, например, очень сложно, почти невозможно, а если в зале ещё и так называемая, влажная акустика и звук тянется после взятия, то использование левой педали - суровая техническая необходимость и от неё никуда не деться. Если же нам повезло с роялем, клавиатура его достаточно тугая, звучание матовое, акустика зала сухая, то левой педалью можно не пользоваться и попытаться выстроить звуковой баланс с помощью слуха и нужного туше, или использовать её эпизодически, в сложных ансамблевых местах (например, в параллельных с солистом пассажах для подстраховки баланса). На всякий случай левая педаль при игре со струнными щипковыми инструментами всегда должна быть наготове, под ногой.

На практике, по своему опыту и по опыту коллег, могу сказать об использовании левой педали следующее: чтобы не перекрыть солиста, с одной стороны, и не обеднить звучание инструмента с другой стороны - многие опытные концертмейстеры используют левую педаль в качестве полупедали (по типу использования правой полупедали) и это, наверное, самое правильное решение в данной ситуации.

Выстраивание кульминации с солистом. О крещендо и диминуэндо.

Следует обратить внимание и на такую важную деталь как выстраивание кульминации или, наоборот, выход из неё. В подавляющем большинстве случаев в выстраивании динамической волны от P к F и обратно, крещендо со струнными щипковыми инструментами мы делаем позже солиста, как бы подхватывая его, а диминуэндо - раньше, чтобы освободить звуковое пространство для солиста.

Тремоло в левой руке у концертмейстера во время звучания солиста
не предполагает его частую игру, достаточно поддерживать звучание двух звуков октавы.

Флажолеты у солиста

в ансамблевом плане для концертмейстера представляют трудность, так как для их взятия солисту требуется чуть больше времени. Особенно это нужно учитывать при игре с начинающими и неопытными исполнителями. Эти места следует отрабатывать в ансамбле отдельно (появление флажолета должно совпадать со звуком фортепиано, при этом очень тихая звучность и бережное прикосновение к клавишам, чтобы не перекрыть по звуку флажолеты).

Часто при исполнении плясовых народных мелодий в фортепианной партии используют такие красочные, колористические приёмы как: стук по крышке, глиссандо; фортепиано в данном случае имитирует трещотки, колокольчики, свист, изображает шумовые инструменты народного оркестра. Безусловно, эти приёмы нужно попытаться максимально приближенно воспроизвести на фортепиано. Воспроизвести их помогут акценты, синкопированный ритм. Исполнение по-прежнему предполагает очень точные и экономные пианистические движения, игра преимущественно активными кончиками пальцев и близко к клавиатуре.

Синхронное снятие звуков и аккордов

Ещё одна важная деталь, без которой впечатление от ансамбля очень проигрывает, - это одновременное снятие звуков и аккордов. Особенно тщательно приходится это отрабатывать с маленькими солистами в музыкальной школе, с детства приучая их играть в ансамбле, делая показы своих вступлений и завершений. Эти, заложенные в детстве, навыки играть в ансамбле, пригодятся ребятам в их взрослой концертно-исполнительской практике.

3. Любой концертмейстер, играющий с инструментом или голосом, очень хорошо понимает, что его технические и звуковые задачи уходят на второй план, на первый план выходят ансамблевые задачи: синхронность звучания, выстраивание звукового баланса, формы произведения, тембровое слияние, выбор нужного темпа-ритма и динамики. При решении всех этих задач кроме базовых, профессиональных знаний и умений, важна ещё и такая составляющая как интуиция концертмейстера, правильное внутреннее слышание ансамбля с данным инструментом. Интуитивное слышание формируется в процессе работы, помогает его формированию прослушивание записей в исполнении мастеров, а ещё лучше - посещение живых концертов, наблюдение и анализирование работы коллег, которые много лет играют с данными музыкальными инструментами и достигли значительных успехов в своей работе. После посещения таких мастерских концертов можно полностью пересмотреть своё прикосновение к инструменту, открыть и по-новому увидеть для себя давно знакомые и часто играемые произведения, услышать свежие и интересные трактовки и звуковые решения.

Такой прорыв может произойти прямо в зрительном зале, так как наше искусство связано исключительно с практикой, посещение таких выступлений-лучшие курсы повышения своей квалификации! Если говорить о нашей сегодняшней теме-игре с народными струнными щипковыми инструментами, то могу рекомендовать к прослушиванию и посещению концертов таких блестящих и многолетних мастерских дуэтов как: Александр Цыганков и Инна Шевченко, Валерий Зажигин и Лариса Готлиб, Андрей Горбачёв и Татьяна Ханина, Сергей Лукин и Наталья Богданова. Их выступления вдохновляют, заставляют пересмотреть свою работу, открывают новое видение на играемый годами репертуар. Повторюсь по поводу видео и аудиозаписей своей игры с солистами (взрослыми и начинающими). Это очень хорошая практика на всех этапах работы над произведением. Слышание (и видение) своей игры в записи позволяет многое заметить и исправить, хотя, впечатление о звуковом балансе с солистом даёт не всегда точное.

Что касается *динамики, поставленной в нотах*, то могу сказать из опыта, очень осторожно нужно относиться к динамике *F* и *FF*. Фактически *любое F*, стоящее в нотах в партии фортепиано, при игре с домрой и балалайкой *относительное* (даже *мнимое*, я бы сказала). Очень часто, где стоит *F* играем меццо *forte* и даже меццо *piano*, в зависимости от силы звука каждого конкретного солиста. Домристы зачастую играют меццо *forte* во избежании треска, исходящего от инструмента, при более громкой игре. Чтобы не портить впечатление от игры, приходится и концертмейстеру менять свои задачи, штрих, силу звука и артикуляцию.

Для достижения хорошего звукового и тембрового баланса не нужно слепо следовать динамике, указанной в нотах, и вот почему: репертуар для домры и балалайки с появлением новых приёмов игры постоянно расширяется не только за счёт оригинальных произведений для них, но и, преимущественно, за счёт переложений классических и романтических произведений, созданных для скрипки, флейты, виолончели, голоса. В этих произведениях довольно развитая и богатая фортепианная фактура и динамика, которая при переложении для домры, например, просто переносится из одних нот (скрипичных) в другие (в данном случае домровые). Часто в оригинале-это оркестровые сочинения, тогда динамика переносится прямо из партитуры. Если партия домры редактируется с точки зрения штрихов, приёмов игры, артикуляции, то партия аккомпанемента переносится из скрипичного клавира без изменений. По своему личному опыту могу сказать, что из-за такой богатой и развёрнутой фактуры и выписанной (часто неверной для данного состава инструментов) динамики выстроить звуковой баланс подчас бывает очень трудно. В данном случае концертмейстер сам должен редактировать фортепианную партию под звучание своего солиста домриста или балалаечника. Динамика, фактура, штрих и артикуляция- всё в его руках. Главное, чтобы новая версия и редакция была гармоничной и законченной и не противоречила образу и художественным задачам музыкального произведения.

Играть все голоса и прекрасно справляться технически со сложными партиями- это очень здорово, но, когда от этого страдает солист, его партия едва слышна и теряется в могучей фортепианной фактуре, надо что-то менять, так как солист и наш ансамбль с ним всегда на первом месте. Опытный и думающий о хорошем ансамбле концертмейстер, всегда упростит и сократит свою фактуру, и в данном случае-это верное решение.

Ещё сложнее выстроить тембровый и звуковой баланс, если в обеих партиях *pianissimo*.

Это очень непростая задача для концертмейстера. Здесь следует проявить всё своё мастерство и тонкость слухового восприятия, чтобы сыграть *piano* максимально легко и воздушно, без веса, тише, чем солирующий инструмент, но при этом, чтобы в аккомпанементе прозвучала каждая нота. Это- высший пилотаж в пианизме!

В обработках русских народных песен и в оригинальных сочинениях для домры и балалайки очень часто, как правило в каденционных, репризных разделах, партии фортепиано(оркестру) композитор поручает проведение темы, на неё накладывается вариация солиста. Много раз слышала, как педагоги и концертмейстеры в таком случае рекомендуют солисту пропустить вперёд тему, слушать её, как главный материал, а самому в этот момент играть тише свою вариацию, как бы аккомпанируя фортепиано. Может это и правильная рекомендация, я, безусловно, могу ошибаться, но моё субъективное мнение в этом случае прямо противоположное. Считаю, что в данном случае опять надо пропустить вперёд солиста, играть под него, ни в коем случае сильно не выделять тему и не просить солиста прятаться за проведение темы, потому что в силу неравных звуковых возможностей среднего регистра фортепиано и струнных щипковых инструментов, тема всё равно пробьётся и будет хорошо слышна, кроме того, тема проходила уже не один раз в произведении, слушатель хорошо её помнит, в партии солиста звучит в этот момент новый, более интересный и красивый материал. Считаю, что слушательское восприятие и выстраивание целостности формы произведения от этого только выиграют.

Подводя итог, можно ещё раз сказать, что для достижения тембрового слияния двух инструментов(струнно-щипкового и ударного в данном случае), концертмейстер в своей игре должен стремиться к сухому и чёткому звукоизвлечению, много работать над исполнением в нюансе *piano* и искать разнообразия звучания в нём, играть идентичным с партией солиста штрихом, даже, если это противоречит принципам пианизма и записи штрихов в нотах, внимательно слушать солиста и чутко подстраиваться под его динамику. Основные принципы при аккомпанементе балалайке схожи с домрой, только звучность должна быть ещё более деликатная, приглушённая, более сухая, чёткая и , вместе с тем, воздушная.

В заключении хочется сказать, что популярность народных инструментов

значительно выросла за последние полвека. Домра и балалайка заняли почётное место на концертной эстраде и в отечественной педагогике. С выходом этих изначально оркестровых инструментов на концертную эстраду стал появляться новый самобытный репертуар, возникли новые творческие идеи, усовершенствовались и расширились приёмы игры на этих инструментах. Новаторство связано с именами выдающихся балалаечников, домристов, гуслиаров, которые расширили репертуар для балалайки и домры, создали методические пособия, внедрили новые приёмы игры на них и вывели балалайку и домру на концертную эстраду .

Это-Василий Андреев, Борис Трояновский, Николай Осипов, Павел Нечепоренко, Александр Шалов, Владимир Глейхман, Вера Городовская, Михаил Рожков, Андрей Горбачёв, Алексей Архиповский, Валерий Зажигин, Игорь Сенин и многие другие. Неустанно пропагандирует домру, расширяет и обогащает репертуар для неё, выдающийся музыкант и композитор Александр Цыганков. Наряду с А.Цыганковым, следует назвать имена Сергея Лукина, Вячеслава Круглова, Михаила Горобцова, которые, вместе со своими знаменитыми уже учениками и достойными последователями, тоже обогащают репертуар для этого инструмента и популяризуют его своими выступлениями. Многие родители с удовольствием отдадут своих детей обучаться на народные инструменты и рады их выступлениям на концертах, конкурсах, фестивалях, участию в школьных и городских ансамблях. Балалаечная и домровая российская школа постепенно вписывается в общемировое пространство.

Растёт достойная молодая смена, растёт спрос на хороших преподавателей по домре и балалайке, которые обучают в своих классах молодых, талантливых ребят-будущих лауреатов конкурсов и достойных продолжателей своих учителей.

Выступлений с народными инструментами стало очень много в последние годы, а , значит, и требования к концертмейстерам тоже расширяются. Замечательные молодые и умудрённые опытом солисты ждут своих концертмейстеров-надёжных партнёров для работы в классе и на сцене, преданных и увлечённых любимым делом!

К работе прилагаю ссылки на свои экзаменационные и концертные выступления с учащимися, студентами и взрослыми исполнителями :

А. Вьетан «Грёзы» исп. студент 1 курса Андрей Герасимов

<https://cloud.mail.ru/public/jFzd/Dj4eHVfsU>

И.Ф Фаш Соната до минор 1 и 2 часть исп. Солдаткин Алексей и Иноземцева Евгения

<https://cloud.mail.ru/public/tR1p/7cLUK7Bat>

Н.Будашкин Концерт для домры с оркестром 1ч. исп. студентка 1 курса Алёна Николкина

<https://cloud.mail.ru/public/g1cK/pYcuVZJJE>

В.Польдяев «Старинный дилижанс» исп. ученик 7 класса Егор Соколов (пед.-Ивенская О.И)

<https://cloud.mail.ru/public/2i11/29KaLUywb>

Н.Шульман «Болеро» исп. Андрей Субботин

<https://cloud.mail.ru/public/uPQM/uYZ17dacM>

Е.Тростянский «Ноктюрн» исп. Засл. артист РФ Игорь Сенин

<https://cloud.mail.ru/public/qrdg/MwCXUZG6Q>

