

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ  
ГАПОУ РБ «КОЛЛЕДЖ ИСКУССТВ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО»

## **ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ЁЧИНА**

Методические рекомендации

Улан- Удэ

2018

Утверждено:  
методическим советом ГАПОУ РБ «Колледж искусств  
им. П.И. Чайковского

**Рецензент:**

**В.Н. Шамбеева**, з.р.к РБ, преподаватель ПЦК специальных  
дисциплин бурятских народных инструментов

**Составитель:**

**Е.И. Данитова**, преподаватель ПЦК специальных  
дисциплин бурятских народных инструментов

Особенности работы с оркестром народных инструментов»: методические рекомендации / сост. С.С. Табхарова. – Улан-Удэ, 2018. – 30 с.

Данные методические рекомендации подготовлены для студентов специальности 53.02.03 Инструментальное исполнительство (по видам инструментов) ПМ.01. Исполнительская деятельность, МДК.01.01. Специальный инструмент и направлены на формирование и развитие следующих профессиональных компетенций ПК.2.1

Данная работа посвящена одной из актуальных проблем методики обучения на музыкальном инструменте - проблеме раскрытия выразительных возможностей ёчина. Разработка и освящение вопросов педагогики и методики обучения игре на бурятском народном инструменте - ёчине, явление очень редкое и требует методического осмысления и обобщения накопленного опыта.

## Введение

В системе музыкального образования большая роль принадлежит специальным классам народных инструментов, призванных готовить исполнителей и руководителей оркестра бурятских народных инструментов, преподавателей детских школ искусств. Их задача заключается в развитии инструментальной музыки и национальных инструментов Бурятии, таких как: лимба, морин-хур, хур, хучир, ёчин, ига, чанза.

Ёчин входит в группу струнно-ударных инструментов. Аналоги этого инструмента есть у многих народов Азии, таких как Корея (янгым), щия (Сантур), а также ряда стран Европы - цимбалы (Белоруссия), «бал (Молдова, Румыния, Венгрия), чанг (Узбекистан) и другие.

Монгольский исследователь Г. Бадрах, говоря об ёчине, подробно описывает инструмент: четырехугольный корпус из твердого дерева, до хоров латунных струн (в каждом 3-4 струны), крепятся латунными же гвоздями, которые можно подкручивать для настройки инструмента, и 7 бамбуковые палочки, которые служат для извлечения звука. И высоко оценивает звучание инструмента: "обладает "прозрачным", далеко слышимым звуком".

Целью работы является попытка расширить рамки познания выразительных возможностей ёчина. В данной работе рассмотрим систему звукоизвлечения на этом инструменте, выразительные возможности штрихов, специфичных именно для него, а также его тембровые и динамические возможности.

Данная работа раскрывает поставленные задачи с применением наглядных нотных примеров, дает полное представление о выразительных возможностях бурятского народного инструмента - ёчин.

### **Средства выразительности и приемы игры на ёчине**

Характерной особенностью профессионального исполнения музыкального произведения любой трудности является художественная завершенность его трактовки. Это определяет, прежде всего, характер музыки с помощью выразительных средств у ёчиниста, как и других инструменталистов, включает следующие понятия как звук, тембр, ритм, метр, темп, интонация, агогика, артикуляция, динамика.

В данной работе подчеркнем лишь характерные для ёчина выразительные возможности.

### **Звукоизвлечение.**

Звук в физическом смысле слова есть распространяющееся в упругих средах (газах, жидкостях, твердых телах) механические

колебания, воспринимаемые слухом. Человеческий слух способен воспринимать от 16 до 25 тыс. колебаний в секунду. Звук, входящий в состав закономерно организованной музыкальной системы, обладающий смысловой выразительностью, является музыкальным звуком. Характерные признаки музыкального звука: высота, длительность, тембр, сила. Зарождение и формирование звука на каждом музыкальном инструменте имеет свою специфику, связанную с акустическими ценностями звукообразования на том или ином музыкальном инструменте.

Источником звука ёчина являются многочисленные стальные струны, натянутые на колки и укрепленные на прочном деревянном корпусе инструмента трапецевидной формы.

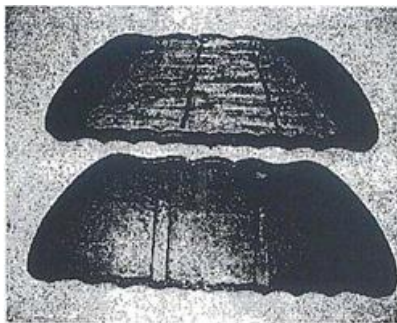


Рис.1

Специфика струнно-ударных инструментов такова, что в момент влечения звука время контакта со струной исчисляется сотыми долями секунды. Исполнитель - ёчинист, в процессе игры

практически имеет возможность почувствовать непосредственно с помощью палочек опору струне и установить с ней настоящий «рабочий контакт». Резонансная дека воспринимает энергию колебания струны, преобразует и излучает эту энергию в окружающее инструмент пространство. Колебание струны мимо по себе едва уловимо на слух. Переданное же резонансной деке колебание струны распространяется на большую площадь и передается.

Затем значительным массам окружающего деку воздухом. Вследствие ого звук ёчина во много раз усиливается, происходит обогащение и улучшение его тембра. В то же время дека, как и всякое иное твердое учащее тело, постепенно расходует сообщенную ей колебательную энергию. Поэтому колебание струны, переданное ей, скорее затухает.

Звук струны получается менее продолжительным, чем звук сам по себе, **з применения** деки. Выигрыш в громкости звука, таким образом, достигается за счет уменьшения его продолжительности. Чтобы (привести струны в колебательное движение, используется внешняя сила, **жой** внешней силой у ёчинистов являются гибкие бамбуковые палочки:

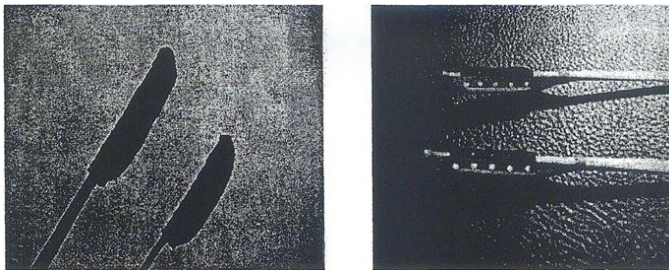


Рис 2

Палочки должны быть упругими. Один конец палочки утолщен и обтянут резиной (молоток), другой (древко) - плоский, может играть роль плектра при игре *pizzicato col legno*.

От веса палочки, ее упругости и резинового наконечника во многом зависит тембр и сила звучания инструмента. Наиболее употребительными приемами игры на ёчине являются: удары (двумя и одной палочкой), *tremolo* (двумя и одной палочкой), *pizzicato*, *glissando* (обратными концами палочек по всем струнам или части диапазона), а также *flageolet*. Удар палочки по струнам создает протяжное (медленно затухающее) звучание. Направление удара должно быть перпендикулярным по отношению к струне и воспроизводиться свободной кистью руки.

Кроме удара палочкой также основным приемом звукоизвлечения является *tremolo*. *Tremolo* (дрожащее) - это быстрое и непрерывное чередование ударов палочек правой и левой руки. *Tremolo* является одним из важнейших средств музыкальной выразительности, основным приемом звукоизвлечения на ёчине. К

его освоению следует приступать после серьезной предварительной подготовки, в результате которой учащийся должен овладеть техникой кистевого удара. Tremolo можно достигнуть постепенно, в процессе регулярных занятий. При этом ни в коем случае не должно быть зажатости в плечах и локте, мышцы должны быть свободными при активном чередовании кистей. Tremolo следует начинать с коротких длительностей, каждый раз останавливаясь, освобождая мышцы, а затем беря дыхание начинать заново:



Рис.3

Тремоло применяют в целых, половинных, четвертных, восьмых и се шестнадцатых длительностях, в зависимости от темпа и характера исполняемого произведения. Так, произведение П. Чонкушова "Степная лада" носит кантиленный характер, исполняется в темпе Moderato, и тому все восьмые исполняются на tremolo, шестнадцатые - ударом.

Tremolo основано на естественном, эластичном движении кистей и связано с определенным количеством ударов.

Далее рассмотрим следующий прием звукоизвлечения *pizzicato*, о выполняется несколькими способами: щипок ногтем, щипок подушечкой пальца и щипок дровком палочки. Щипок ногтем звучит :о, щипок пальцами носит матовый характер звука.



Выполняется в основном указательным пальцем, а остальные пальцы держат палочки касается способа pizzicato col legno, то он употребляется чаще в исполнительской практике. Это объясняется качеством звука, он становится ярче, звонче. Щипок выполняется обратной, плоской **частью ючки**, глубина приблизительно 1 сантиметр. Чтобы добиться [естественного звука, необходимо палочки держать вертикально по отношению к ёчину. Засурдиненное (приглушенное) звучание струны получается в результате удара молотка или щипка по струне, прижатой ; сверху пальцем другой руки. Для получения короткого, "сухого" звука, палец, прижимающий хор струн, должен находиться в 5-1 см от **^ставки**. Для получения долго не гаснущего, богатого обертонами 'ка палец кладут на металлический порожек подставки.

Еще один интересный прием звукоизвлечения - Glissando итальянское слово, означает "скользя"). Glissando - это способ, следовательно заполнения интервала путем легкого скольжения по промежуточным звукам. Оно является очень выразительным исполнительским приемом. Glissando бывает, как восходящее, так и сходящее. Звучание может быть нарастающим, затихающим или плавным, в зависимости от характера произведения. Протяженность звучания регламентируется определенной длительностью и должно строго соблюдаться. Скольжение по струнам осуществляется обратным концом палочек вверх или вниз. Его можно (исполнять одновременно двумя руками или поочередно).

Например, в третьей картине "Ураган" из этнобалета "Куорэгэй Куо" В. Ксенофонтова по мотивам якутского эпоса "Олонхо" glissando используется во всем оркестре. Использование этого приема создает впечатление урагана, природной стихии. В партиях для ёчина glissando восходящее, исполняется разными руками поочередно.

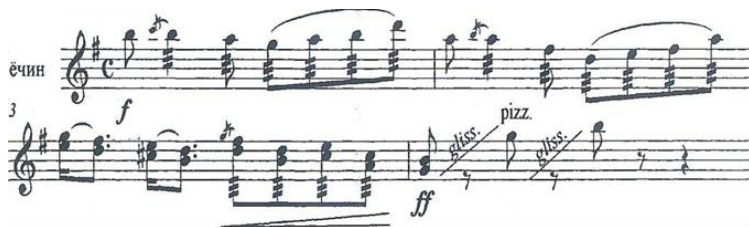


При исполнении этого приема древко палочки держат под углом 45 градусов, чтобы оно легко скользило по всем струнам до конечного звука. Сила звука при glissando зависит от характера исполняемого произведения.

Обычно glissando воспроизводится левой рукой, а конечный



звук pizzicato col legno - правой рукой. Так, например, в "Концертном чардаше" Полонского хорошо просматривается этот прием:

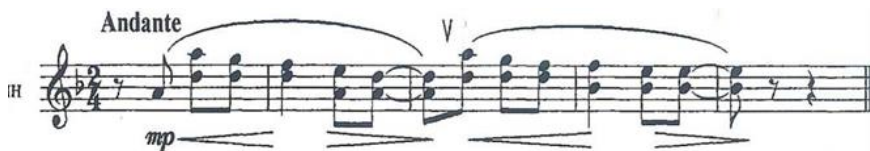


Также завершающим звуком glissando может быть не pizzicato, а удар, например, в "Польке" А.Цыганкова:

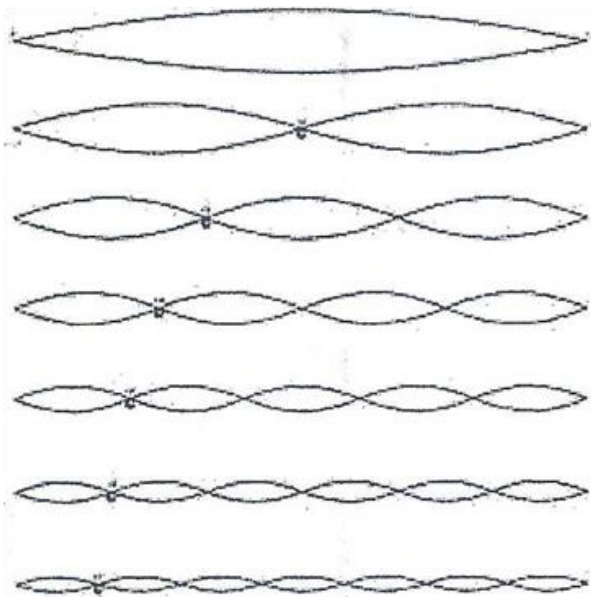


Glissando иногда применяется для исполнения очень трудных пассажей (гаммообразных и хроматических). Следует сразу оговорить, что нельзя злоупотреблять этим приемом, то есть применять его не как краску, а как выход из положения в связи с несовершенством техники.

В исполнительской практике применяется игра двойных нотными приемами звукоизвлечения: tremolo, pizzicato col legno, удар. В щертной пьесе А. Шалова "Эх, сыпь, Семен" в медленной части >йные ноты исполняются на tremolo:



На ёчине \* можно извлекать звуки совершенно особого тембра, ки напоминающие свирель и называемые, поэтому флажолетами (от анцузкого flageolet - свирель). Они получаются от легкого жосновения одним пальцем к тем точкам струны, в которых ;ледняя делится на ряд равных частей. Сила звучания флажолетов габеваает по мере деления струны на более мелкие части, поэтому на нсгике употребляются лишь те из них, которые получаются от деления >уны на сравнительно крупные части: на  $1/2$ ,  $1/3$ ,  $1/4$ ,  $1/5$ .



При игре на струнных инструментах различают натуральные (естественные) и искусственные флажолеты. При исполнении сурального флажолета звучащий отрезок струны сверху ограничен

>хним порожком, иначе говоря, используется вся длина открытой струны. Натуральный флажолет по своему звучанию порой напоминает колокольный звон.

Физические основы его звукоизвлечения изображены на рисунке. Так колеблется открытая струна:



Если же ее колебание остановить посередине, то она будет вибрировать следующим образом:



В этот раз струна вибрирует в два раза быстрее, а, следовательно, и звучит на октаву выше. Чтобы исполнить такой флажолет поставьте палец на середину длины струны. НО! Не прижимать ее. Просто слегка коснуться, извлечь ноту и сразу же убрать палец. Флажолет можно извлечь там, где струна делится на равные части. Следующее деление струны на три части.



Этот флажолет будет звучать на октаву с квинтой выше открытой струны.

Флажолет на ёчине исполняется ударом палочки по струне одной рукой и легким прикосновением среднего пальца к этой

струне другой рукой. Когда играющий прикасается пальцем к середине струны, то прекратится основной звук, издаваемый всей струной. Таким образом, в звуке останутся лишь обертоны четных частей струны -  $1/2, 1/4$ . А так как в ряду этих обертонов обертон  $1/2$ , то есть октава основного звука имеет небольшую амплитуду колебаний, то, очевидно, он будет звучать громче остальных.

Подобным же образом от прикосновения пальца к  $1/3$  струны в звуке останутся лишь обертоны кратные трем. Из них самый сильный обертон  $1/3$ , дающий дуодециму основного тона. Этот обертон, "покрывающий" все остальные, заставляет слышать дуодециму струны в виде флажолета. Его можно получать в двух точках струны.

Есть еще один очень интересный способ звукоизвлечения, в котором возможно исполнение мелодической линии на одной струне. В этом приеме' используется скольжение металлического бруска вдоль струны.



Рис.

Звук извлекается ударом палочки или *pizzicato*. В результате мы добиваемся плавного, вибрирующего, глissандирующего

звучания, пользоваться этот прием удобнее в отличие от исполнения флажолетов разных струнах. Например, в "Концерте для цимбал с оркестром" В. >ьяна мелодия звучит на струне ми-бемоль второй октавы:



### **Выразительные возможности штрихов.**

Качество музыкального звука во многом определяется мастерством исполнителя, то есть его умением придавать звуку, в зависимости от актера музыки, необходимые свойства: Яркость, блеск, теплоту, музыкант с помощью инструмента, создает, рождает звук, а затем лепит него музыкальный образ. Разнообразие образов требует и разнообразия звуковых приемов. Как художник, создавая картину, образуется широкой палитрой красок, добиваясь различных оттенков в воображении игры тени и света, так и музыкант создает палитру звуков и используется ею, добиваясь исключительной выразительности вокальной речи. Приемы придания музыкальному звуку оделенного характера и окраски, а также соединение звуков между ой, получили в музыке название штрихов.

Штрих - слово немецкого происхождения ("strich"), в переводе ачает "черта". От этого слова происходит немецкий глагол

"streichen", есть "вести". Неслучайно этот термин в практике музыкантов вился сначала у скрипачей, так как связан с ведением смычка, нообразные способы ведения смычка и получили название штрихов, которые из скрипичных штрихов взяли "на вооружение" и исполнители на ёчине, в частности, legato, non legato, staccato.

Legato (итальянское слово, означает "связано") можно исполнять двумя способами: с помощью tremolo, и значительно реже ударами палочек, или pizzicato. При этом должны исключаться всякие акценты и соблюдаться большая плавность перехода от струны к струне, это приводит к непрерывности звучания. Движение кистей рук - непринужденное, свободное, без всякого напряжения мышц. В зависимости от строя инструмента, соединения некоторых звуков может представлять определенную трудность - нужно использовать так называемые "воздушные лиги". Штрих legato удачно используется в "Тувинском танце" В. Танова:



Некоторую сложность представляет исполнение одинаковых по высоте нот, объединенных лигой: Ж. Мэнд-Амар "Эрдэнэтийн эгшиг" Andante cantabile





Здесь нужно слегка подбрасывать ведущую кисть перед повторяющимся звуком, таким образом, мы получаем раздельное исполнение звуков, однако, это не должно отождествляться с *non legato*. *Non legato* звучит как бы три четверти записанного звука. Исполняя каждую ноту раздельно, мы имеем возможность дать рукам отдохнуть и взять ноту с новым замахом.

*Staccato* (итальянское слово, означающее "отрывисто") - прием короткого исполнения звуков, обычно звучит половина записанной длительности. *Staccato* очень сложно исполнить на ёчине, так как в отличие от венгерских цымбал у ёчина нет демпфер. Играть отрывисто не получится, так как после удара по струне звук остается, зависает. Технически невозможно заглушать каждую ноту ладонью после удара. Этот прием требует актерского мастерства, то есть показать его следует мимикой лица, и образно добиваться этого результата. Возможно некоторое сосредоточение на кисти руки - ее движения минимальны и в какой-то степени акцентированы.

### **Динамика и тембр**

Одним из самых необходимых условий успешной работы ёчиниста является его умение внимательно слушать и анализировать свою игру, ёчинисту нужно стремиться, чтобы звук был полетным, четким, чистым без посторонних призвуков, чтобы о своем характеру - по тембру, динамике, по приемам извлечения (штрихам) и другим особенностям - соответствовал содержанию

сочинения, характеру музыкального аза в его развитии. Работа в этом направлении должна продолжаться только во время игры. В промежутках между занятиями на ёчине надо представлять себе "внутренним" слухом звучание изучаемого изведения в целом, чтобы знать к чему следует стремиться.

При этом, однако, нельзя забывать, что выразительность игры сдвливается не только внутренними, слуховыми представлениями и слышанием реального звучания, но также соответствующими печными ощущениями. Выразительное исполнение возможно лишь: условии овладения техникой звукоизвлечения. Необходимо также **нить**, что процесс звукоизвлечения определяется основной целью - к должен соответствовать содержанию исполняемого.

Извлекаемый из ёчина музыкальный звук всегда имеет определенный характер, обусловленный динамикой, тембром, видом штриха; нельзя работать над звуком, забывая о том, что он имеет желательный или нежелательный характер.

Ёчин относится к инструментам с большими динамическими возможностями. Он обладает достаточными возможностями для полного всестороннего раскрытия звучания любого произведения. Но динамическими оттенками исполнитель на ёчине обязан пользоваться умело. Чрезмерное злоупотребление динамикой нарушает общее впечатление от исполняемой музыки.

Профессор В.С. Чунин считает, что "критерием художественности является здесь чувство меры. Нужно, чтобы каждый динамический [ем "завучал", нашел должный, эмоциональный отклик у слушателя, входящий в зале должен почувствовать не формальную смену контрастных нюансов forte и piano, а эффект эха, не простое усиление звучности при crescendo; а эффект приближения или эмоционального) порыва развития музыкальной фразы; не подчеркивание отдельных сильных долей в музыке, а биение живого пульса. Мастерство начинает рассматриваться там, где технология уходит, а динамика помогает динамическому развитию, делает рельефной рисунок мелодии более четким доступным для слуха".

К динамическим приемам относится вся шкала динамических оттенков - от pianissimo до fortissimo, имеющая шесть ступеней громкости, три из которых отражает нюансы тихой зоны - pp, p шр, и три - нюанса громкого звучания - mf, f, ff. В зависимости от стиля и характера музыки исполнитель на ёчине в своей практике применяет следующие основные виды динамики:

- 1) устойчивую: p, f, ff, pp
- 2) постепенно изменяющуюся: crescendo, diminuendo;
- 3) ступенчатую (или террасную): pp, p, mp, mf, f, ff, f, mf, mp, p, pp;
- 4) контрастную: p-f, pp-ff, f-p и т.д.; к этой разновидности динамики относятся акценты: »>, sf, sp.

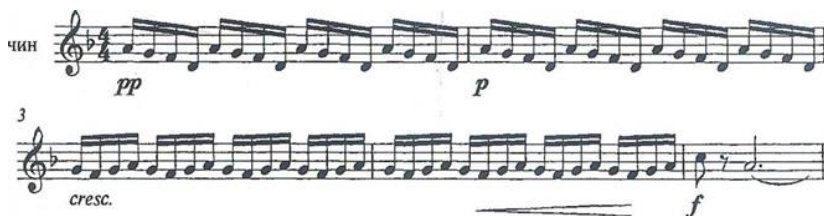
В задачи подлинно художественного исполнения входит выработка богатых оттенков, включающая различные нюансы между piano и pianissimo, forte и fortissimo. Здесь очень важно добиться верного распределения звучности - умение выдержать piano или forte, вовремя сделать crescendo или diminuendo, создать настоящие подъемы, нужные ощущения кульминации.

Так, например, необходимо сделать, чтобы при контрастных нюансах динамические переходы были сделаны действительно внезапно, без постепенного ослабления или усиления громкости звучания:

#### Калмыцкая рапсодия

При выполнении crescendo (или diminuendo) нужно следить за тем, чтобы не начать его слишком рано. Динамический оттенок только тогда будет ясным, определенным, когда начнется точно

вовремя. Рано начатое усиление звучности, особенно если такое *crescendo* продолжается длительное время, не позволит сделать достаточно яркую кульминацию, может вызвать форсирование звука. Чтобы избежать подобных недостатков, рекомендуется улавливаться, с какого точно гга начинается *crescendo*, на каких звуках, долях такта, происходит увеличение силы звучания:

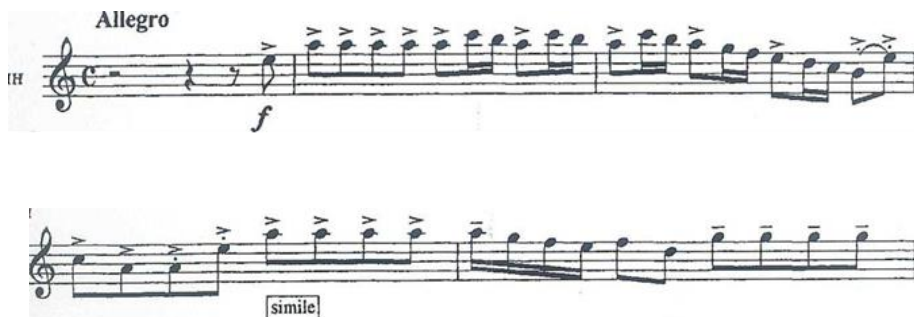


*Crescendo* или *diminuendo* на ёчине можно достигнуть путем личения или уменьшения амплитуды палочек, давлением их на Уну.

Коснемся также вопроса исполнения оттенков *forte - piano* (*fp*), *zando* (*sf*), *subitopiano* (*sp*), требующих быстрого переключения гамики. Перед внезапным *forte* и внезапным *piano* рекомендуется лать маленькую, едва ощутимую паузу, как бы сделать маленький IX, чтобы звук ёчина погас. Разумеется, это можно сделать только в их эпизодах, в которых не требуется непрерывного звучания. Здесь кна психологическая подготовка к смене контрастной динамики

Большого внимания требует выполнение акцентов. Ведь игрой центов создается подчас особый характер выразительности музыки, цент исполняется за счет резкой атаки руки, его можно

сделать лью или всей рукой в зависимости от характера произведения:



Возможности применения динамических средств поистине неисчислимы. Но это только одна сторона дела. Другая состоит в том, что поскольку не может быть музыкального звука без определенной окраски, нельзя думать о динамических оттенках вне связи их с тембровой выразительностью звучания, с его характером. Если не учитывать тембра звучания и ориентироваться только на его динамику, игра вряд ли будет подлинно выразительной, потому что тембры могут оказаться художественно неверными, фальшивыми. Звучание может быть более или менее ярким, острым, мягким, прозрачным и т.д. Эти нюансы в характере звука, в его окраске - более собранной или рассеянной - является ценнейшим элементом выразительности, не менее важным, чем динамические оттенки.

Тембр (от французского "timbre" - окраска, характер звука) - это качество, по которому различаются звуки одной и той же высоты, благодаря которому звучание одного инструмента одного голоса отличается от другого.

Система звукоизвлечения на ёчине состоит из способа прикосновения к струне, места и силы удара. Из всего этого получаем звук одной высоты, но отличающийся по тембру, громкости и интонации. Тембр звука ёчина зависит в значительной степени от выбора места удара палочек по струнам. Практикой усвоено, что для получения полного густого звука необходимо ударять по струнам на расстоянии примерно два-три сантиметра от подставки. Это не исключает возможности производить удары в различных местах струн (приближаясь или отдаляясь от подставки) соответственно желаемому характеру звучности. В оркестре ёчин хорошо согласуется со струнными группами (хуры и чанзы) и рельефно оттеняют звуки духовых инструментов (лимбы, сура).

Звуковой диапазон ёчина условно можно разделить на три регистра: нижний регистр характеризуется сочностью, гулкостью; средний регистр - более светлый, достаточно яркий по своей окраске; верхний регистр - яркий, звонкий, создает иллюзию "хрустальной россыпи". Этими особенностями звуковых красок инструмента должны умело пользоваться исполнители на ёчине.

Так, "Пьеса для ёчина" П. Дамиранова начинается с пассажей и трелей в верхнем регистре, что придает пьесе очень яркий и светлый характер:



Далее тема звучит то в среднем, то в верхнем регистре, таким азом, подчеркивая первоначально заданный характер пьесы.

В скрытом двухголосии очень ясно можно услышать кукование в изведении Л.К. Дакена "Кукушка", которое звучит в верхнем регистре:



В произведении Ф. Листа "Рапсодия №2" тема, звучащая в нижнем астре создает неповторимый насыщенный колорит:





Тембровые краски инструмента зависят также от толщины резины очек. Если толщина резины плотнее - звук будет мягкий, бархатный, це всего употребляются палочки со средней толщиной резины. Так, создает неповторимый насыщенный колорит:

произведения лирического характера применяются палочки с стой резиной, а для динамизированных произведений, с более тонкой аной. Таким образом, с помощью использования палочек с различной шириной резины можно получить на ёчине различную тембровую ску. Как правило, музыкальные произведения характеризуются ользованием довольно большого регистрового диапазона ёчина. поэтому в звучании происходит изменение тембровой краски инструмента, что в общем благоприятно воздействует на восприятие слушателя и является основой для творческого воображения исполнителя. Слушателем звучание ёчина воспринимается в единой тембровой краске. Это объясняется особенностью распространения звука, его объемностью, а также зонной особенностью нашего слуха воспринимать не абсолютно тембровые, а относительно приближенные оттенки. Исполнитель на

ёчине обязан чутко улавливать указанные особенности тембровой краски различных регистров звукоряда.

Выше было сказано о выразительных средствах музыки, об их влиянии на качество исполнения. Только через понимание, детальный анализ сочинений, можно, используя выразительные особенности звучания ёчина, раскрыть композиторский замысел.

#### Заключение

Несмотря на сравнительно короткий исторический срок становления школы ёчинистов, исполнители подготовлены к глубокому осмыслению музыкальных произведений. Им подвластны такие сочинения как "Венгерская рапсодия" №2, 6 Ф. Листа, вальсы Ф. Шопена, "Цыганские напевы" П. Сарасате, сонаты И. Гайдна, концерты И. Баха, Ф. Генделя и другие, а также сочинения бурятских, монгольских, и калмыцких композиторов: "Бурятский танец" С. Манжигеева, "Фантазия" Ж. Ватуева, "Токката" А. Манджиева, "Калмыцкая рапсодия" IX Чонкушова, "Концерт для хура" В. Усовича и множество сочинений монгольских композиторов.

Почти весь репертуар ёчинистов подлежит корректировке, поскольку они пользуются, в основном, недостаточно отредактированными пособиями и вынуждены при исполнении самостоятельно, творчески выбирать специфически выразительные приемы. В репертуаре для ёчина (как правило, в переложении скрипичной музыкальной литературы) обычно все обозначения для

других инструментов снимаются, поэтому графическая информация в произведениях для скрипки (лиги, точки, акценты, черточки над нотами) отвергаются совсем, либо приобретают искаженные значения. Отказ от скрипичных лиг разрушает информацию о структурном строении мелодической линии музыкального произведения, что приводит часто к ошибочному, произвольному (в плохом смысле) толкованию музыки.

В данной работе была попытка раскрыть выразительные возможности, ёчина и дать некоторые рекомендации к применению выразительных средств в исполнительской практике.

### Список использованной литературы

1. Александров А. Способы извлечения звука. Приемы игры и рихи на домре / А. Александров. - М., 1975.
2. Багадуров В.А., Гарбузов Н.А. Музыкальная акустика / В.А. Багадуров, Н.А. Гарбузов. - М., 1954.
3. Бирмак А. О художественной технике пианиста / А. Бирмак. - ,1973.
4. Берлянчик М., Юрьев А. Вопросы музыкальной педагогики / М. Берлянчик, А. Юрьев. - Новосибирск, 1973.
5. Беров Л. Молдавские народные инструменты / Л. Беров.
6. Браудо И. Артикуляция / И. Браудо. - Л., 1983.
7. Визитиу Ж. Молдавские народные инструменты / Ж. Визитиу. - Кишинев: Литература артистикэ, 1985.
8. Глупышева Л. Вопросы постановки и звукоизвлечения на Абалах / Л. Глупышева. - Кишинев, 1989.
9. Гуревич Л. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство герпретации / Л. Гуревич. - Л., 1989.
10. Китов В.В. Оркестр бурятских народных инструментов / В.В. Китов. - Улан-Удэ: ИПК ВСГАКИ, 2001.
11. Крэчун В.В., Сырбу В. Школа игры на цимбалах / В.В. Крэчун, Сырбу. - Кишинев: Литература артистикэ, 1982.

12. Лесман И. Очерки по методике обучения игре на скрипке / И. Лесман. - М., 1964.
13. Подойницына Р.В., Солопова М.Г. Этюды и упражнения для виолончели / Р.В. Подойницына, М.Г. Солопова. - Минск, 1998.
14. Порвененко В. Акустика и настройка музыкальных инструментов / В. Порвененко. - М., 1990.
15. Риман Г. Музыкальный словарь [Пер. с нем. Б. П. Юргенсона, т рус. отд-нием] / Г. Риман. — М.: ДиректМедиа Паблишинг, 2008.
16. Чунин В.С. Школа игры на трехструнной домре / В.С. Лунин. - , 1988.
17. Цукерман В.А., Мазель Л.А. Анализ музыкальных шедевров / В.А. Цукерман, Л.А. Мазель. - М., 1967.

