

Tremoló Abe Keiko-nál

1 / 2 rész

Szives Márton Gábor
Szegedi Tudományegyetem Zeneművészeti Kar
Új Nemzeti Kiválósági Program ÚNKP-18-2
2018. augusztus

Köszönetnyilvánítás

Szeretném megköszönni inspirációját és segítségét Abe Keiko-nak, aki készséggel válaszolt minden jelentős és jelentéktelen kérdésemre!

Hálás vagyok Yumi Mimorinak és Chiharu Takeinek a segítségükért Abe Keiko óráit illetően!

Köszönöm Mucsi Gergő irányítását és lektorálását!

I would like to express my thankfulness to Keiko Abe for inspiring me and for her answering every important and insignificant questions.

I am also grateful for Yumi Mimori and Chiharu Takei for they help in my questions about Keiko Abe's lessons!

Many thanks to Gergő Mucsi for his guidance and revision!

Miért a tremoló?

Abe Keiko nem véletlenül egy sokat elemzett és játszott művész; a japán népzenei és gagaku hagyományokon alapuló kompozíciós stílusára (Kárpáti 1981, Hoefer 2012) felépített egy következetes játéktechnikai rendszert, mely a hangszer igényeiből és lehetőségeiből indult ki. Ezzel és archetipikus kifejezőmódjával újat és egyénit alkotott a marimba irodalomban. Emiatt sokszor hallani azt a kijelentést, hogy „Ha egy művét ismered, már az összeset ismered.” A felületes kijelentésen túl igaz, hogy művei a motívumoktól a játéktechnikai megoldásokon keresztül a nagy szerkesztési egységekig moduláris felépítésükből adódóan hasonlóan hathatnak első hallásra. Ez Keiko életművén átívelő kiépített és alig változó kifejezésrendszernek tudható be: Abe személyes zeneszerzői stílusának.

Egyik ilyen modul a Keiko-stílus alapköve, az osztott ritmusú szólamszerkesztés.¹ Bár nem ő alkalmazza először és egyedül, ő az első, aki minőségileg és mennyiségileg a leginkább kihasználja kortársai közül a marimbán.² Ötlete, hogy az ambiens és dallamvivő szólamok polifóniáját egy folyamatos mozgáson alapuló ritmikus lüktetésbe foglalja, ritmuscsoportonként szétosztva a ritmusegységeket a szólamok között. Így mind a marimbás lehetőségeit, mind a hangszer lehetőségeit figyelembe veszi – tehát a hanglapok lecsengési idejét és függetlenül megszólaltatható hanglapjait -, miközben képes áthidalni az előadó és marimba hiányosságait: többek között orgonapontot, pedálhangot, sőt kitartott hang érzetét képes létrehozni egy szólamban, miközben a többi szólam tőle függetlenül, de vele együtt mozog³ - számunkra most ez a tulajdonsága fontos. Így akár el is hagyhatnánk tremoló nehézkes kényszermegoldását, amivel eddig ezeket megpróbáltuk részben áthidalni! (Daughtrey, 2014)

De Abe nem teszi ezt. Hiába a könnyebb megoldás, melyre a műveinek a többsége épül, s hiába a kijelentése, miszerint ő nem szereti a tremolót⁴, műveiben rendre feltűnik a tremoló több fajtája, sőt a Wind-darabokat és a legtöbb impresszionista darabját erre a technikára építi fel. Rendelkezőnk egy megoldással, mely egy kevésbé preferáltat tudna helyettesíteni, miért hát a tremoló?

Természetesen minden szerző igyekszik az általa elképzelt affektust és hangszínt a megfelelően változatos játéktechnikai eszközökkel átadni. Abe Keiko technikai palettájában viszont nem csak a kifejezés változatossága miatt szerepel a tremoló. Minden eszközének megvan a maga szerepe. A következetesen jo-ha-kyú rendszerben⁵ felépített darabjaiban az osztott, kis ritmusértékű ritmusvonulatoknak ugyan úgy megvan az állandó szerepük, mint a darab ugyanazon formai és dramaturgiai részein megjelenő szüneteknek és az improvizációs részeknek. Tehát felmerül a gyanú, hogy a tremoló is rendelkezik nála egy felismerhető, az egyedi darabokon felül létező saját jelentéssel.

1 Szives Márton: A marimba igazi hangja – Keiko Abe gondolathangszere, PSAK Kötet, 2017

2 Természetesen nála a folyamatos ritmikus megszólaltatás a kínai és japán pengetős hangszerek hagyományán alapul.

3 Emellett képes pszeudoszólamokat is létrehozni, túllépve a verők korlátain. Lásd: *Prism*

4 Levelezésünkben említi. 2017.10.08.

5 A rendszerről bővebben: Kárpáti, Tokumaru és Hoefer írásaiban

Mi az a tremoló?

Abe rendszere előtt szükséges megtekintenünk a tremolót egy tágabb marimba irodalomban. Vizsgálódásainkat az 1950-es évektől kezdjük, mikor Abe már befutott zenész, felkérésére és neki címezve műveket kezdenek írni, illetve ekkor keletkezik első saját darabja, a *Frogs* (1958). A példákat Abe korai alkotói korszakának⁶ kortárs műveiből merítettem. Ebben az időben alapozza meg ugyanis azt a kifejezésrendszert, ami azóta is jellemzi a Abe-stílust – igaz ez nem csak a tremolóra, hanem minden más technikájára is.

Tudjuk, hogy Abe művészetét erősen befolyásolja a japán hangszeres- és népzenei hagyomány, mind a zenei motívumaiban, mind a hangszeres kifejezési eszközeiben (technikáiban)⁷. Emellett Abe európai zeneszerzést is tanult⁸, s bár ez szerintem nem volt rá hatással⁹, sok helyen érezhető a funkcionalitáshoz közelítő gondolkodás a zenéjében. Épp ezért érdekes lesz megnézni, hogy a kortárs amerikai és japán szerzők tremoló használata milyen előképet szolgáltatott Abe gondolkodásához. Épp ezért a tremoló evolúcióját mellőzve Abe kortársaira koncentrálok.

E hangképzés zenei felhasználása szerzőnként változhat. Egy azonos mindegyiknél: más hangszereknél, énekhangnál megszokott, köztes hangindítás nélkül megszólaló kitartott hangot akarnak létrehozni. Ezt természetesen a marimbánál csak sűrű ütésekkel lehet megoldani, úgy, hogy az adott hanglap(ok) rezgését a verő fenntartsa. Nem szeretném most a tremoló játék-technikai elemzését részletezni, számunkra most a koncepciója, zenei kifejezése az érdekes.

Marimbán a tremoló a két verős játékmódban jelent meg először a hangszerősökön. (Blades, 2005) Abe viszont előbb találkozott Hiraoka Yoichi és Asabuki E'ichi műveivel és az amerikai könnyűzenei átiratokkal, mint a Délkelet-Ázsiából származó xilofon-hagyománnyal. Előbbiekkel tanulmányai és a Xebec Trio-val való munkája során találkozott, utóbbiakkal csak kutatásai során. Az említett szerzők műveiben, az átiratokban és a xilofon művekben hasonló volt a cél a tremolóval: a más hangszereken megszokott hosszú hang utánzása.

[Yellow Bird c. dal feldolgozása a Xebec Trio lemezén](#)

Abe-nak viszont csak egy két verős darabja ismert: a *Prism*, amiben nem találunk egy darab tremolót sem.

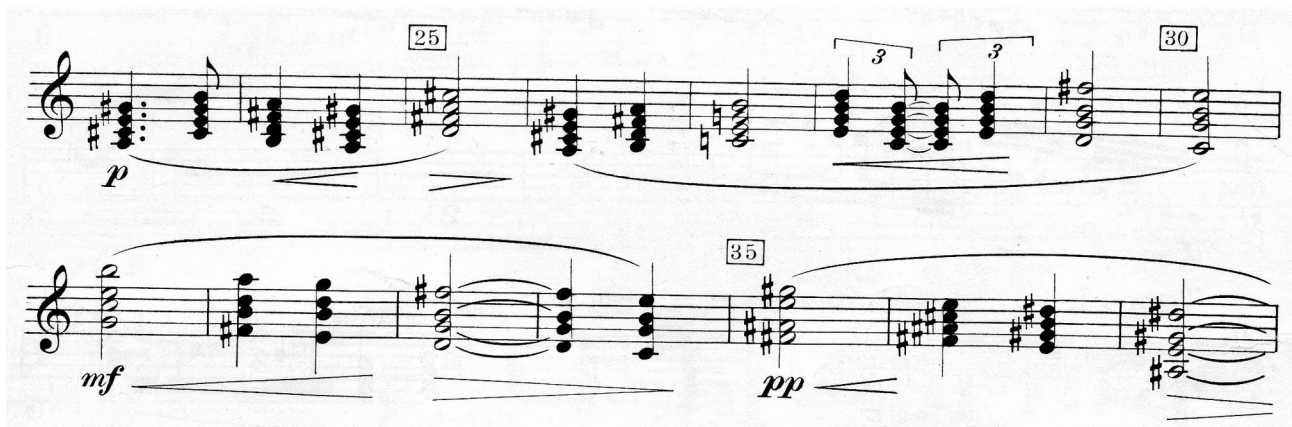
Négy verős megoldás legismertebb korai példájaként Creston *Concerto-jának* a második tételét szokták felhozni. (1. kottapélda)

6 Ez a kijelentés az 1950-70 közötti időszakot jelöli e cikkben. Tudomásom szerint a cikk születésekor nem volt olyan rendszer, mely Abe Keiko műveit korszakok szerint rendszerezte volna.

7 Kite i. m., illetve levelezésünk Abe Keikoval 2016-ból.

8 www.keiko-abe.com

9 Ezt 2017-es levelezésünkben fejt ki.



1. kottapélda: Paul Creston: *Concerto for Marimba, II. tétel, részlet, G. Schirmer, 1959.*
 Érdekessége: Sem a roll, tremoló, sem a „roll all notes” kifejezéssel nem találkozunk a kottában, így csak a lassú tempó és a negyed, fél ritmusértékekből következtethetünk erre.

A műrészlet az általános szemléletet követi: a lassú lüktetésű akkordoknak hosszan kell szólania, tehát tremolóval kell megszólaltatni. A szólamok együtt mozognak, a verők távolsága alig változik.

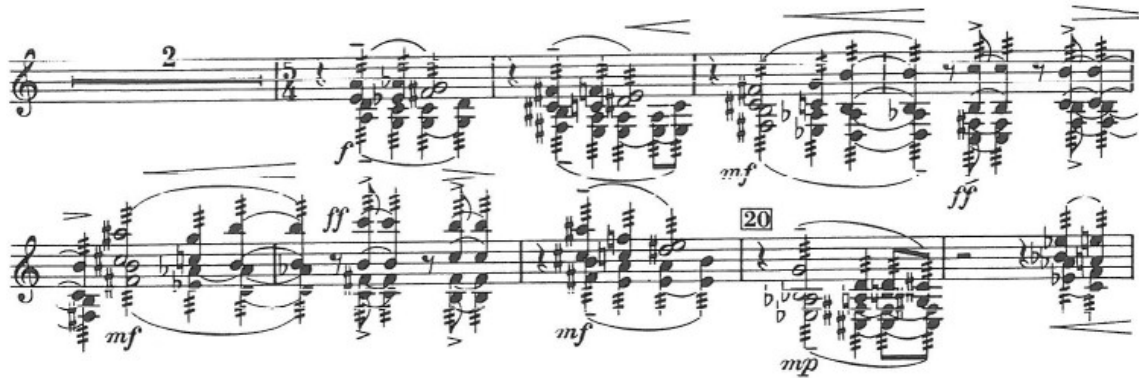
Ezt a szemléletet követi C. O. Musser is, aki viszont mozgó szólamokat is csempész a hangzatokba. Musser darabjaival Abe amerikai útjai során és tanulmányai alatt is találkozott.



2. kottapélda: Clair Omar Musser: *Scherzo Caprice, középrész, Studio 4 Productions, 1976*

Musser darabjának érdekessége, hogy először mozgatja a szólamokat a tremolón belül, ráadásul az addig megszokott tradicionális játéktechnikai megoldás helyett egy lágyabb zúgású mozgás-kombinációt, a Musser-tremolót alkalmazza. A szólamok mozgása még mindig egységes, a zenei részlet akkordikus. Bár nincs jelezve, a zenei anyag lassulása, az ütemmutató kiszélesedése (3/8-ról 4/4-re) azt a szemléletet mutatja, hogy a tremolós rész lassabb a mű főrészénél. Ezen felül e rész megfelel a romantikus scherzo középrészének, így nyugodt tempót illik venni. (2. kottapélda)

A marimba-irodalom másik - főként a tremoló használatában meghatározó - művésze Gordon Stout, kivel Abe egymás darabjairól és ötleteiről is levelezett. 1978-as *Andante and Allegro* című művében az andante tremoló már egyesíti az eddig látott megoldásokat. (3. kottapélda)



3. kottapélda: Gordon Stout: *Andante and Allegro*, Studio 4 Productions, 1970

Látjuk, hogy nála megjelenik a 20. ütemben az, amit később más szerzőknél is észrevehetünk: a hangkép egységes fenntartása érdekében a mozgó kis ritmusértékeket – itt nyolcadokat – is tremolóztatja. A megoldás megint csak a lassú tételben jelenik meg, az allegro résznél csak a zárás és az átvezetés tartalmaz tremolót. Azóta az újabb művei is ezt a szemléletet követik, a tremolónak a marimba és a terem zúgását kell létrehoznia melankolikus vagy lassú zenei formában, de konkrét lüktetéssel.

Nagy áttörést hozott a játéktechnikában, mikor 1977-ben megjelentek Raymond Helble *Preludes*-jei, melyeket Leigh Howard Stevens új verőfogásának gyakorlásához és fejlesztéséhez írt. Itt jelenik meg először az egykezes tremoló. (Berkowitz 21-22., 26.) (4. kottapélda)



4. kottapélda: Raymond Helble: *Etud No. 1.*, Studio 4 Productions, 1977

A pedálhang létrehozása mellett a ritmikai ellenpont kiemelése is cél volt, amit először itt vehetünk észre. A következő példa kombinálja az első kettőt: egykezes tremoló igen rövid ideig szólaltatja meg a hangot, szinte nem is tud felépülni a tremoló zúgása. (5. kottapélda)



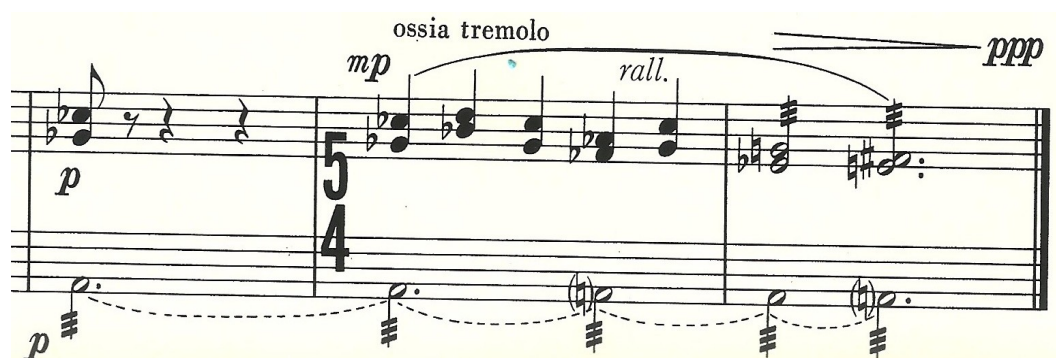
5. kottapélda: Leonard Bernstein: *West Side Story Suite*, arr. John Serry, 1981.

Lássuk Abe kortársait Japánból! Minoru Miki (6. kottapélda) és Toshimitsu Tanaka hasonló játéktechnikai megoldásokat alkalmaznak: a hanglap zengésének fenntartása a cél, klaszterszerű szerepük van, ahogy Holm is kiemeli (Holm, 2015).



6. kottapélda: Minoru Miki: *Time for Marimba à Keiko Abe*, Norsk Musikforlag, 1969

Akira Miyoshinál is megjelenik az orgonapont igénye, kiemelve a ritmikai ellenpontot. (7. kottapélda)



7. kottapélda: Akira Miyoshi: *Torse III.*, "These" című tétel, 1975. A japán marimba-irodalomban a *Torse III*-t tartják az egykezes tremoló első megjelenésének.

Ugyanígy a *Torse III. Chant* tételében az addig megszokott lassú mozgást és korálszerű - címét is meghatározó - énekhanghoz hasonlító akkordikus zenei szövetet írt a szerző. Szerzői utasításra az egész tételt tremolóval kell játszani.

Minoru Miki és Akira Miyoshi művei kiemelten érdekesek számunkra: ezeket a műveket Abe-nak ajánlottak, s ő is mutatta be őket.

Bár ezen példák nem tartalmazzák a XX. század teljes marimba irodalmát, úgy gondolom, reprezentációs jelleggel bírnak. A kronológiai elemzése a tremolónak nem mutatna érdemi változást; stílustól és szerzőtől, nem a kortól függ az alkalmazása. Tehát inkább azon szempontot követve állítsunk fel egy általánosítást, hogy a szerzők milyen zenei környezetben, milyen kifejezés elérése érdekében alkalmazzák!

Láttuk, hogy a tremoló játéktechnikai felhasználásával általában a hosszan szóló hangot kívánják létrehozni. Szerkezetileg legtöbbször korálszerű, akkordikus anyagban jelent meg, illetve ritmikai ellenpontként is. Főleg a japán művekben a tremoló a ritmikus bizonytalanságot is szimbolizálja, illetve a pergő ritmusú, sűrűn változó zenei anyag ezekben csúcsosodik ki. Kiemelkedően sokszor a tremoló a lassú lüktetéssel, a lassú tételekkel és a más művekben hosszan kiénekelte hangokkal kapcsolható össze. Számos esetben a tremoló lassulást hoz a zenei anyagban, ám megtartja a lüktetését.

A következőkben megnézzük, hogy Abe Keiko-nál hány fajta tremolót tudunk megkülönböztetni azok alapján, hogy milyen szerkezeti vagy kifejezésbeli jelentősége van.

Tremoló Abe Keiko-nál

„These feelings start from improvisation and gradually move on the established sound and finally become a piece. My pieces express my mind through marimba.” - Abe Keiko¹⁰

Sokan, többek közt magam is ezért szeretem az Abe-műveket; természetesekek, s olyan egyszerű, archetipikus érzelmeket és gondolatokat dolgoznak fel, amiket bárki személyére átformálva sem változik meg a mű mondanivalója. Ez a természetes szabadság azonban egy megfogható kifejezésrendszeren keresztül jön létre, ahol minden elemhez tudunk külön szerepet kapcsolni. Ezért feltételezhető, hogy a tremolónak is meghatározott szerepe(i) vannak.

Ezek meghatározásához nézzük át most Abe eddigi életművét először kronológiailag, majd áttérünk a műveket átfogó tanulmányozásra.

A folyamat - kronológia

Abe Keiko első ismert saját műve a *Frogs* (1958). Mind hangulatában, mind a kifejezésében erősen hasonlít a Musser, Lacour¹¹, Yoichi által is követett ragtime-ra hajazó marimba-darabokra. Vidám, három részes, apró kompozíció, ahol a középső részben átvezető Larghetto résszel találkozunk; A G-dúr kiinduló hangnemnek megfelelő g-moll lassú rész harmóniáit tremolóval kell megszólaltatni. (8. kottapélda)



8. kottapélda: Abe Keiko: *Frogs*, Studio 4 Productions 1978. Akkordikus tremoló

A pergetéjszerűen lelassítja a zene lüktetését, s quasi rubato előadást igényel, melyet a tremolózott 16-odok is megkövetelnek. Ezek mellett találkozunk még tremolóval az első rész végén, ahol a triolás, pattogós ritmus egy pergetésben¹² nyugszik meg a tempóváltás előtt, s a Moderato 3.-4. ütemében, ahol az ének szólamot imitáló felső szólamot egykezes tremolóval tartjuk ki. (9. kottapélda)

Abe formailag és harmónia vezetésben is követi a nyugati marimbás mintákat – ekkortájt ugyanis befutott szólista volt, s mind japán, mind amerikai marimba- és ragtime műveket adott elő. Ám saját művei közül ez az egyetlen, amin ilyen erősen érezzük a nyugati hatást. Ugyanis ez idő körül történtek azok az

10 „Ezek az érzések improvizációkként indulnak és fokozatosan felvesznek egy meghatározott formát, végül elkészül belőlük a mű. A műveim az elmémet tükrözik a marimbán keresztül.” - Abe Keiko, a levelezésünkéből, 2016. július 11.
A leveleket nyelvtani helyesbítések nélkül közlöm.

11 Lawrence L. Lacour

12 Tremoló magyar megfelelője.

események, amik Abe szerint meghatározták mind a zenéhez, mind a marimbához való viszonyát a továbbiakban. (Kite, 2007) Innentől figyelhető meg az a Keko-stílus kialakulása és megszilárdulása, ami a japán népdal hagyományain Abe *satori* élményeit kifejezni létrejött.



9. kottapélda: Abe Keiko: *Frogs*, Studio 4 Productions 1978. Dallamhang kitartása

E stílus első műve a *Mi-chi* (1978). Már itt megtaláljuk azokat a motívumokat, amelyek később jellemzőek lesznek a műveire¹³. Azonban tremolóval egész műben összesen két helyen találkozunk, rövid időre; a *Risoluto* utasításnál és a középrész végénél az analóg helyen, a *Grandioso*-tól számított 14. - 21. ütemben. (10. kottapélda)

10. kottapélda: Abe Keiko: *Mi-chi*, Music for Percussion Inc., 1979. Megtorpanó tremoló

Nem véletlen, hogy a pergetés ilyen kevés szerepet kap; mintapélda ez a darab Abe kifejezőképességére, amit a könnyen formálható, osztott ritmusú polifóniával ért el. Épp ezért e tremolók és frekventált helyük kiemelten fontos számunkra. Itt az oktávot tartó, egykezes tremolónak megtorpanó, a pillanatot kifeszítő szerepe van, miközben a bal kézben vezetett, motívum értékű hangzatfelbontásnak e fölé kell emelkednie. Ez a megoldás lezárja a motívumokat, a japán *ma* értelmében¹⁴ feszültséget kelt a két egymást követő nagy rész között – tehát az elejétől a *Risoluto*ig és a *Risoluto* utáni 11. ütemtől a

¹³ Gondolok itt a dallamvezető- és ambiens szílamok átjárhatóságára, a jo-ha-kyū felépítésre, stb...

¹⁴ E dolgozat keretei között nincs lehetőségem a japán művészeti szemléleteket kifejteni. Bővebb magyarázat a *ma*-hoz külön szedve a forrásjegyzékben.

Calmando-ig. Mivel a bal kézben ezalatt ritmust játszat, a tremoló nem veszít a lüktetésből, tartja az előtte lévő motívum tempóját. Ezt a tremoló-típust jegyezzük meg, ugyanis a továbbiakban is visszatér, külön csoportot alkot.

Következő művével, a *Variations on Japanese Children Songs*-zal (1981), hosszú időre meghatározta műveinek a felépítését. A tremoló itt sem dominál, találkozunk záró tremolóval a 76. ütemben és a Cadenza előtt, de már használja a négyszólamú, akkordikus felrakást is, többször rövid ideig. Ezek legtöbbször továbbvezetik az előtte álló ritmikus rész gondolatát, megerősítik azt. Ez legyen a második csoportunk. (11. kottapélda)



11. kottapélda: Abe Keiko: *Variations on Japanese Children's Songs*, Yamaha Music Foundation Inc., 1981. Motivikus tremoló

A Cadenzában észrevehetünk egy másik megoldást, ahol két függetlenített tremoló szól. A felső szólam nyolcadokban mozog. Azonban ez nem gyors mozgás; a notáció csak azt jelöli, hogy az előtte álló fél értékű tremolóhoz képest negyed időértékben mozog először improvizálható, majd megadott hangokon. Ezek még két csoportot jelentenek (12. kottapélda).



12. kottapélda: Abe Keiko: *Variations on Japanese Children's Songs*, Yamaha Music Foundation Inc., 1981. Korallikus és egykezes orgonapont-tremoló.

Rögtön a *Variations* után találkozunk a tremoló felhasználásának egy olyan korai példájával, ami a körülötte keletkezett művek közül annyira kilógott, hogy különálló folyamatot kell jelezzen. A *Wind in the Bamboo Grove* (1984) középrésze kizárólag tremolós motívum-formáláson nyugszik (14. kottapélda), erre térjünk vissza kicsivel később!

A következő 10 évben művei a *Mi-chi* és a *Variations* által meghatározott utat követik; az osztott ritmusú polifónia dominál, a tremoló alig jelenik meg, de akkor szerepe az ott megfigyelteteket követi. A

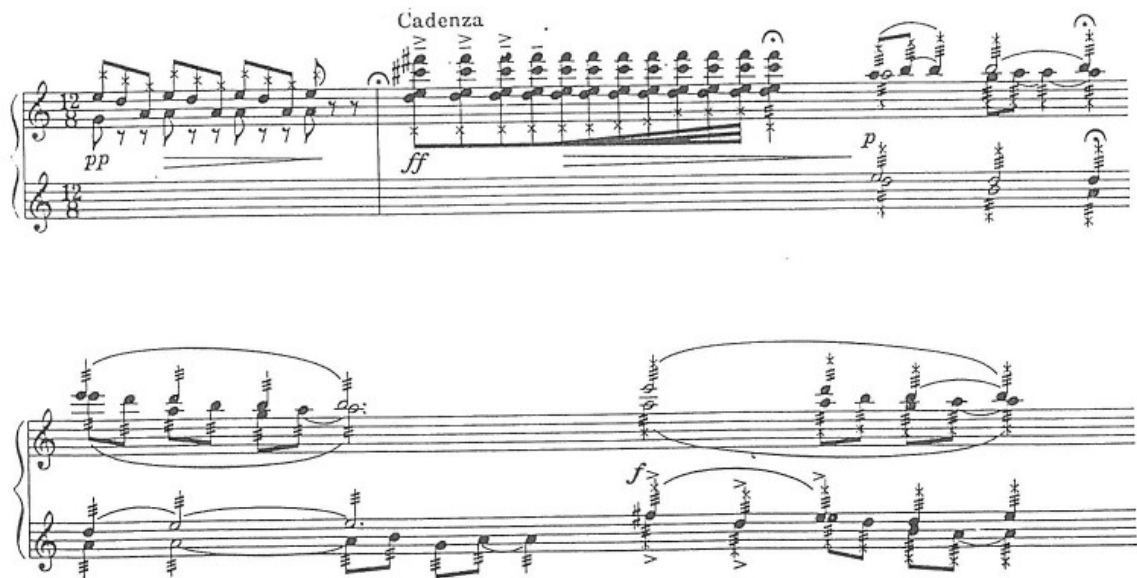
Dream of the Cherry Blossoms-ban (1984), *Little Windows*-ban (1986) és a *Voice of Matsuri Drums*-ban (1992) az előbb említett fajtákkal találkozunk csak. Annyira hanyagolja a tremolót, hogy az *Ancient Vase*-ben (1986), *Memories of the Seashore*-ban (1986), és a *Prism*-ben (1986)¹⁵ nem is találkozunk közvetlenül vele – hogy milyen formájában látjuk, arról a globális részben szólnunk – ezekben a ritmikus polifónia és a pszeudoszólam képzés csúcsait figyelhetjük meg.

Legközelebb a *Wind Across Mountains* (1992) hoz változást jelentősebben e tendenciában¹⁶. E műben kiemelt szerepet kap a tremoló; teljes szerkezeti és tematikus egységeset szentel neki. (13. kottapélda) Ennek előzményét, tehát a szélhez kapcsolódó, kizárólag tremolós motívumokat, máshol is megfigyelhettük már: a *Wind in the Bamboo Grove* középrésze az itt elkezdődő szemléletet vetíti előre.

13. kottapélda: Abe Keiko: *Wind Across the Mountains*, Xebec Music Publishing, Co., Ltd., 1997. Teljes szerkezeti nagy egységek a koralikus tremolónak, rubato előadásmódot kívánnak meg.

15 A felsorolt művek keletkezési idejének gyakorisága is egy ok lehet, ami befolyásolta a fenn vázolt jelenséget. Ám hogy ez milyen életkörülménynek köszönhető, arról nem találtam utalást, a Művész nő pedig nem adott e kérdésemre választ.

16 A *Little Windows* óta eltelt időben születtek még művei természetesen, ám ezek nem új tematikus művek, hanem a már meglévők feldolgozásai. Most csak a tematikusan egyedi darabokat sorolom fel – nevezzük „gyökérműveknek”. (Mint például a *Prism* és a *Prism Rhapsody*, a *Memories of the Seashore* és a *Memories of the Seashore II*, stb...)



14. kottapéllda: Abe Keiko: *Wind in the Bamboo Grove*, Schott Japan Company, 1987.
Rubato koralikus tremoló

Úgy tűnik, hogy a tremoló szerepe kezd megszilárdulni és egyre nagyobb teret kap. Az előbb említett művek nagy vonalakban kijelölték és letisztították a tremoló további arculatát; a négyverős, koralikus tremolók inntől kezdve Rubato előadásmódot és a ritmikus részekhez képest nagyobb affektív töltetet fognak jelenteni.¹⁷

Feltűnhet, hogy a művek témái is befolyásolhatják a pergetés használatát. Például az *Itzuki Fantasy* (1993), mely egy emberközpontú mű, újra a korálszerű tremolót alkalmazza, míg a *Voice of Matsuri Drums* (1992) és a *Tambourin Paraphrase* (1993) bár nem mellőzi a tremolót, újra legfeljebb záró kitartott hangokban találkozunk vele. (15. kottapéllda) A művek tematikájáról később szólnunk!

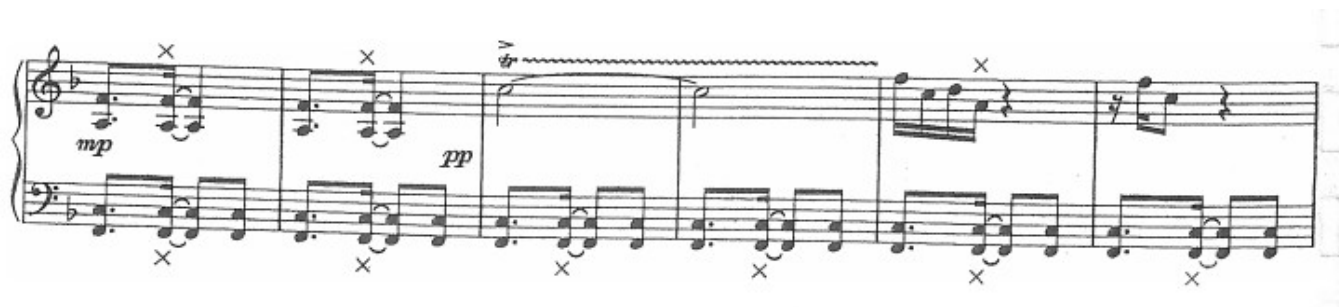


15. kottapéllda: Abe Keiko: *Tambourin Paraphrase*, Xebec Music Publishing Co., Ltd., 1997. Záró tremoló.

A *Tambourin Paraphrase*-ben viszont újra láthatunk egy, a *Frogs* óta nem tapasztalt használati módot. A felső szólamban megjelenik egy egyetlen hangot tartó tremoló. (16. kottapéllda) Ezt a továbbiakban is ritkán használja, az orgonapontok mellett viszont újabb példával bővül az egykezes tremoló nem motivikus használata az Abe-irodalomban. Mindig a feldolgozott dallam kitartott hangját hivatott

¹⁷ Ezt a kijelentésemet Abe Keiko-val való levelezésemre, tanítványaival, Takei Chiharu-val és Mimori Yumival való beszélgetésemre és saját, Abe darabjain alapuló előadási tapasztalatomra alapozom.

helyettesíteni, s legtöbbször átirataiban találkozunk vele. A saját témás¹⁸ műveiben is – itt nagyon ritkán – az orgonapont kitartásával találkozunk, semmint a felső szólamban megjelenő tremolózott dallam hanggal.



16. kottapélda: Abe Keiko: *Tambourin Paraphrase*, Xebec Music Publishing Co., Ltd., 1997. Kitartott dallamhang.

A következő évek, 1993-2012-ig jórészt az eddigi gyökérművek¹⁹ változatos és nagy mennyiségű variációit hozza magával, kevés új szóló művel. Ahogy haladunk az időben előre, úgy látjuk a levélben írt kijelentését²⁰ egyre inkább megcáfolva. Műveiben, mások darabjainak feldolgozásaiban egyre többször találkozunk a tremolóval, s a *Song of the Trees* c. darabja az eddigi példák ellenkezőjét mutatja; az Abe-s osztott, vonuló ritmusok alig vannak jelen a műben, viszont a pergetés annál inkább központi kifejező szerepet kap.

Talán itt ideje lenne globális nézetre váltani, ám nem mellőzhetjük azt az újítást, amit a *Marimba d'Amore* (1998) és a *Three Monologues for Marimba* (2002) hozott. Ugyanis ezek Abe első műdal-átiratai. Az Abe-féle tremoló összes zenei felhasználásával találkozunk ezekben. Egy közös kapaszkodó pontot viszont felfedezhetünk; az eredeti témák mindenképpen megjelennek egy espressivo, négyszólamú tremoló témában, kötelezően megteremtve az egyensúlyt a többi variáció Keiko Abe-s ritmikus polifóniájával. (17. kottapélda) Ezek a nyugodt, de affektív tartalommal feszülő részek egy közös csoportba tartoznak a humán-központú, expresszív tematikájú műveibe.

18 Tudjuk, hogy Abe rengeteg japán és ázsiai népdalt dolgoz fel, a saját téma alatt azokat a műveket értem, amik nem egy műdal parafrázisai, hanem a téma egy saját dallam-ötletből vagy japán népdalból táplálkozik.

19 Azok a szóló darabjai, melyekből később a változatokat készítette.

20 Miszerint nem szereti a tremoló megoldását, mert nem tartja az azáltal képzett hangot a marimba hangjának. Levelezésünkéből, 2017. 10. 08.

molto rit. *Dolce espressivo* ♩ = ca. 88

ppp *mp* *pp*

mf *sub. pp* *pp* *accel.*

17. kottapélda: Abe Keiko: *Marimba d'Amore*, Schott Music Co., Ltd., 2001. Koralikus témavariáció.

Nem lenne benne viszont semmi szépség, ha ezek is a saját művekben megteremtett rubato részekkel lennének rokonok. Megfigyeltük a fentiekben, hogy a négyszólamú tremolók kialakítottak maguknak egy szilárd helyet a művek szerkezetében: szabad lüktetésű, érzelemdús rész a ritmikus, izometrikus részek között. Az átiratokban megtartják azt a szerepüket, hogy egy új zenei szövettel színesítik a művet, viszont elveszítik rubato jellegüket, ha a főtéma variánsai! Kötött lüktetésben mennek tovább.

f *fff* *sf* *mp* *pp*

dolce con gusto ♩ = 66 *p*

18. kottapélda: Abe Keiko: *Kazak Lullaby for Solo Marimba*, Xebec Music Publishing Co., Ltd., 2003. Megtorpanó- és az expresszív, de nem rubato koralikus tremoló

A *Kazak Lullaby*-ban (18. és 19. kottapélda), például a meghatározott tempójú és lüktetésű tremoló-variáció részt egy rubato osztott ritmusú téma-variáció követ.



19. kottapéllda: Abe Keiko: *Kazak Lullaby for Solo Marimba*, Xebec Music Publishing Co. , Ltd., 2003.
Koralikus tremoló és rubato ritmikus rész.

Részösszegzés:

Láttuk, hogy a kronologikus szemléletnél nem tapasztalhatunk érdemi változást a tremoló használatában. Más forrásokból készen vette át, s úgy tűnik, hogy a gagaku zenei hagyományokat követve már egy majdnem kész kifejezésrendszerrel és szerepkörrel kezdte használni. Pár folyamatot azért észrevehetünk; Az egykezes tremolóval kitarított hangokat leginkább az átiratokban használja a dallamot vezető hangok hosszabbítására. A záró tremoló fajtái minden műtípusában szerepet kapnak, fontossága nem változik. Ellenben a koralikus, négyzólamú tremoló-típusra az idő előrehaladtával egyre nagyobb hangsúly helyeződik, ami korábban az osztott ritmusú polifonikus szerkesztéshez képest kisebb szerepet kapott. A következőben a tremolót az életmű keresztmetszetében vizsgáljuk, s összevetjük a lineáris nézettel, hogy a fejlődésről teljes képet kapjunk.

E dolgozatot a *Parlando* c. folyóirat számára formáltam át két cikkbe, melynek ez az első része. A téma teljes megértéséhez mindkét cikk ismerete szükséges.

Folytatás a Parlando 2019/ 2. számában

Felhasznált források:

- Adam Eric Berkowitz: A Comparative Analysis of the Mechanics of Musser Grip, Stevens Grip, Cross Grip, and Burton Grip, Florida Atlantic University, 2011
- James Blades: Percussion Instruments and Their History, London, The Bold Strumeer Ltd., 005, revised edition,
- Christopher K. Hoefer: Two sides of the ancient vase: eastern and western principles in the works of Keiko Abe, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2012
- Matthew D. Holm: The Common Voice from Japan: A Performance Guide and Examination of the Three Unaccompanied Marimba Pieces Performed by Keiko Abe, October 4th 1968, Arizona State University, 2016
- Kárpáti János: Kelet Zenéje, Zeneműkiadó, Budapest, 1981
- Joseph Millea: Composing for the Marimba: Tools and Techniques for Composers, Arizona State University, 2015
- Fujii Mutsuko: The Development of Music for the Xylophone and Marimba in Japan, PAS Website Fujii Database Vol. 3
- Rebecca Kite: Keiko Abe, A Virtuosic Life, GP Percussion, 2007
- Levelezésem Abe Keiko-val, levelezésem és beszélgetéseim Mimori Yumi-vel és Takei Chiharu-val,
- David Petersen: An Invitation to Kagura: Hidden Gem of the Traditional Japanese Performing Arts
- Alamo Santos: A Performance Guide and Theoretical Study of Keiko Abe«s Marimba d'Amore and Prism Rhapsody for Marimba and Orchestra
- Tokumaru: Musical Profile of Japan, The Garland Encyclopedia of World Music, 571.

Ma és japán kultúra:

- <https://wawaza.com/pages/when-less-is-more-the-concept-of-japanese-ma.html>
- Bhikkhu Satori Bhante: A sintoizmus, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1990
- Kárpáti János: Tánc a mennyei barlang előtt : zene és mítosz a japán rituális hagyományban : a kagura, Kávé Kiadó, 1998