

Reményi Attila: *Strokes for marimba*

Kapcsolatok az abe-i világgal (2/1)

Abstract

Attila Reményi wrote his first marimba solo, *Strokes*¹ in 1990, which became a significant piece of the Hungarian percussion literature. Significant, as this is one of the earliest marimba solos from Hungary, also an experienced marimbist can easily observe clear references to the world of Keiko Abe in it, which could encourage the player to infuse the performance of *Strokes* with their existing experiences. Reményi does state that the inspiration for his pieces originated in Abe Keiko's pieces, especially in *Dream of the Cherry Blossoms*. In our opinion, therefore the performance could be more deliberate, and players could treat *Strokes* more freely, uniquely, when they are conscious about the similarities and differences between the two worlds.

In the beginning, this paper explores the styles of Keiko Abe, which will be used as a base to observe and analyze *Strokes*. We will make observations between the style of Abe and Reményi's piece. After the structural analysis of *Strokes* we focus on the similarities between it and *Dream of the Cherry Blossoms*, the inspiration piece. Furthermore, we will analyze the familiar techniques present in *Strokes* and make some suggestions for performance based upon experiences.

In the closing sections we will highlight all those musical, structural and technical features of *Strokes* that emphasize its specific voice, thus making Reményi's work outstanding and unique in the Hungarian literature.

For citation and translation of this essay, please contact the author on mszives@gmail.com. This paper will be published first in two parts in *Parlando* online magazine in Hungarian.

Márton Szives is a professional percussionist and percussion teacher in Hungary. He is constantly working with composers from all over Europe to enhance the concert and pedagogical repertoire of the mallet percussions; composers such as Gordon Stout, László Dubrovay, Márkos Albert, Dávid Madga, Kőszeghy Péter, the composers of Intersonanzen, etc. As a member and founder of Samodai-Szives Duo and the Klatzow Project, he is well-versed in contemporary music and crossover performances. His studies and research aim the progression of marimba repertoire and technique connected to the contemporary percussionist practice and mixed chamber music of Hungary and Europe.

1 The title was given in English originally.

Előszó

Reményi Attila 1990-ben írta meg mai napig jelentős marimba szólóját, a *Strokes*-ot (csapások, vonások). A játékosnak két metaforikus mozgás juthat eszébe a címről: a marimbaverő ütése, a verők mozgása a hangszeren, talán egy ecset vonásai a papíron. Ezt a találgatást – távol-keleti kulturális utalással – egy általános benyomás kelti: Tapasztalt ütőhangszeresek könnyen felismerhetik a *Strokes*-ban Abe Keiko marimba-világára hajazó fordulatokat. Reményi is mondja, hogy Abe *Dream of the Cherry Blossoms* című darabja ihlette a *Strokes* megírására.² A *Strokes* kétségkívül tiszteleg Abe stílusa előtt. Véleményünk szerint pedig az előadó annál szabadabban, egyedibben tud bánni a művel, minél inkább tudatában van a hasonlóságoknak; Egyes részek hangszerkezelési technikájától kezdve a nagy formákig, a kezdő-záró motívumokig.

Azonban a hasonlóságok csak alapot adnak arra, hogy felettük kibontakozhasson a *Strokes* igazi arca, azok a karakterjegyek, amik egyedivé teszik a művet, amik nem engedik stílusgyakorlattá torzulni. Ráadásul egy-kettő ezekből nem is csupán apróság! A dolgozat második fele ezekkel fog foglalkozni.

Kezdetben megismerkedünk tehát az Abe-stílussal előzetes tanulmányaink alapján, amit alapként használunk ahhoz, hogy felismerjük a hasonlóságokat a Reményi-mű és Abe művei vagy művészete között. A *Strokes* szerkezeti elemzése után kiemeljük a hasonlóságokat, felismerjük az átvett technikai megoldásokat, s további meglátásokat teszünk a koncerttapasztalatok alapján.

Utána rátérünk azokra a hangszertechnikai, szerkezeti, zenei jellemzőkre a *Strokes*-ban, amik bár mutatnak hasonlóságot, mégis inkább az egyedi hangot erősítik a műben azon jegyek mellett, amik végképp csak Reményi szólójára jellemzőek.

² Levelezéséből Reményi Attilával, 2019. 11. 18.

Köszönet

Hálás vagyok **Reményi Attilának**, hogy megtisztelt azzal a sok személyes információval, ami a mű keletkezését övezte!

Hálásan köszönöm **Mucsi Gergő** szakmai és témavezetői segítségét, fáradhatatlan lektorálását, melyekre saját kutatásai és munkája idejéből szakított a számomra!

Köszönöm szépen **Higi Csilla** éleslátását, amivel az írásomat és a következtetéseimet átfésülte!

Köszönöm szépen **Papp Balázs** válaszait!

A tanulmány a 2020-as PSAK XV-ön elhangzott elemzés folytatása. Előtanulmánya a Pro Scientia Aranyérmesek XV. Konferenciája Tanulmánykötetben jelent meg.³ Készült a Nemzeti Tehetség Program támogatásával az NTP-NFTÖ-20-C-0077 számú szerződés alapján.

3 Széchenyi István Egyetem, Győr, 2020., <http://psat.hu/hirek/megjelent-xv-psak-tanulmanykotete>, letöltve: 2021. 03. 31.

Tartalomjegyzék

Abstract.....	2
Előszó.....	3
Köszönet.....	4
Tartalomjegyzék.....	5
Az ihlet.....	6
Az Abe darabok jellemzői.....	7
Jo-ha-kyu.....	8
Ma.....	8
Dallaminvenció, tonalitás.....	9
Technikai megoldások.....	12
Dream of the Cherry Blossoms.....	16
Összegzés.....	22

Az ihlet

Bőségesen találunk irodalmat a marimba történetéről: Felsorolják őseit Dél-Kelet Ázsiából, Afrikából, kromatikus elődjét Mexikóból⁴, mint koncerttermi hangszert azonban John Calhoun Deagan és Clair Omar Musser fejlesztéseihez kötik az 1900-as évek elejétől⁵. Folyamatos kutatások folynak az irodalmának és történetének feltérképezésére, innen tudjuk, hogy az USA-i jazz, ragtime, klasszikus zenei hatására és Lawrence L. Lacour munkásságának köszönhetően⁶ nagyon hamar Japánban is elterjedt a hangszer, pár évtizeden belül meghatározó lett a zenei kultúrájukban. Ezt a hatást lendítette tovább Abe Keiko szólista és zeneszerzői munkássága, az 1970-es évektől világszinten is része lettek a koncertrepertoárnak a japán darabok. Így Európában és Magyarországon a '90-es évek környékén a szóló irodalomban is megjelentek a fenn említett két nagyobb kulturális forrásból származó művek az erős európai hatás mellett.

Ezzel a hatással találkozhatott Reményi Attila is. Levelezésünkben, interjúiban⁷ meséli, hogy már középiskolás korában meghatározta az ízlését Győr élénk ütőhangszeres élete. Így Reményi 1981 óta írt darabjai közül 36-ban használ ütőhangszereket, ezekből 16 kizárólag erre a hangszercsoportra íródott.⁸ Azonban a *Strokes* az egyedüli szóló marimba darabja négy és két verőre.⁹

1990 előtt már pezsgő szóló és kamarazenei életet tapasztalt Magyarországon – hála az Amadindának és a Győri Ütőegyüttesnek. Kötelező szóló repertoárban Abe darabjai sem voltak ritkák, korai alkotói korszakának szóló művei akkor már világszerte ismertek voltak. A következő felsorolás ezeket tartalmazza a kiadási dátummal 1990-ig:ⁱ

• (Frogs ⁱⁱ	1958)
• Michi	1978
• Variations on Japanese Children's Songs	1982
• Dream of the Cherry Blossoms	1984
• Sea of Galilee for six mallets	1984
• Ancient Vase	1986
• Memories of the Seashore	1986
• Prism for Solo marimba	1986
• Little Windows	1987
• Wind in the Bamboo Grove	1987

4 Blades 2005:71-88; Eyler 1985:9-65.; Fujii 2009;

5 Smith 1995:28-31, 35-42.

6 Fujii, 2005; Siwe 2020; Smith, 1995:65-68;

7 Magyar Művészeti Akadémia MMA: *Maszk nélkül – Reményi Attila zeneszerző*, videó, Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=W_kv8bDT-E. Letöltési idő: 2021. 01. 03.

8 A szerző saját műjegyzéke alapján, amit levelezésünkben küldött el. 2019. 11. 18.

9 A cikk megírásakor érvényes: 2021.

Mondhatjuk, hogy ezek a művek a meghatározóak Abe életművében, ugyanis ezekben fejleszti ki azokat a zenei kifejezéseket és a hozzájuk kapcsolódó technikákat, amikből a rá jellemző zeneszerzői stílus létrejött.¹⁰ Illetve ezekben kristályosodik ki az a szerkesztési mód, melyben technikai palettáját további műveiben is következetesen használja.

Az Abe darabok jellemzői

“Mi-chi really has originality which can be expressed only by marimba. (...) My pieces express my mind through marimba.”¹¹

A fenti idézet alátámasztja azt a bensőséges és egyedülálló érzést, amit a marimbás érez az Abe-darabok játszásakor; A marimba primer közvetítő eszköze és forrása a zenei gondolatoknak, a művek közvetlenül a marimba igényeiből és lehetőségeiből táplálkoznak. E szubjektív impressziót azonban meghatározható stílusjegyek övezik. Az abe-i marimbairódalom teljes zenei elemzésétől e tanulmányon belül eltekintünk, a citált művek ezt kiválóan megtették. Most számunkra azok az aspektusok érdekesek ezekből, amik segítenek a *Strokes-Abe* kapcsolatot jobban átlátnunk. Eőször elemezzük Abe korai zenei világát és Hoefer 2012-es publikációja alapján az ihletet adó *Dream of the Cherry Blossoms*-ot. Hoefer a játéktechnikai kérdésektől az esztétikai magyarázatokig elemzi a *Dream of the Cherry Blossoms*-ot. Ezáltal nem csak a „forrásművet” készíthetjük elő, hanem megismerkedhetünk Abe által jellemzően használt zenei szemlélettel, szerkesztési módszerrel, kitérhetünk a technikai palettájának áttekintésére és dallaminvenciójának mikéntjeire is.

Abe művészetét elemző publikációk¹² kiemelik zenéjének kettős hátterét: Egyrészt a nyugati hatást, mely Japánban a 19. század közepétől erősödött meg és a II. világháború után érte el csúcspontját¹³ – emellett Abe klasszikus zeneszerzés tanulmányai is számottevő. Másrészt a japán zenei hagyományokat, melyekkel a japán oktatási rendszerben és családjában találkozott¹⁴. Ezeket összevetve a következő táblázatot állíthatjuk fel a források alapján:¹⁵

Nyugati hatás	Japán tradicionális zenei hatás
• formák rugalmassága • játék-technikai eszközök elosztása a szerkezeti részek között • nyugati tonalitás • interpolációs technika* • improvizáció	• <i>jo-ha-kyu</i> szerkesztés és <i>ma</i> használata • szabad lüktetésű részek • tradicionális ritmuselemek és dallamok, moduláris anyaghasználat • <i>mono no aware</i>¹⁶ • sintoista szemlélet, természetközeli témák • kvárt-párhuzamú frázisok, polimodalitás, <i>kakoun</i> köré szerveződő zenei tér • onomapoeia és hangutánzó hangképzés

*Némely pont besorolásával e dolgozat szerzője nem teljesen ért egyet. A *Dream of the Cherry Blossoms* alcímnél és a művek összehasonlításánál részletesen kitérünk rá, ugyanis a *Strokes-Abe* kapcsolatnál is fontosak lesznek.

10 Hoefer 2012:5-6.; Szives, 2017

11 Abe Keiko, levelezésünkből. 2016. 07. 11., Gmail

12 Felhasznált tanulmányok alapján: Figueroa 2019:16-20; Hoefer 2012:1-13, 28-35; Scott 2015:33-34. Néhány tanulmány nem emeli ki ezt a stílusjegyet, de hasonló következtetésre jut, például: Lynge 2017.

13 Tokita & Hughes 2008; Siwe 2020:165.

14 Abe Keiko apja *koto*-játékos volt. Hoefer, u.o.

15 Figueroa 2019:16-20; Hoefer 2012:1-13, 28-35; Scott 2015:33-34., Tokita & Hughes 2007:18-27.

16 Keserédes befejezés

Jellemző még az ostinato, ambiens¹⁷ témák* alsó-felső szólamban, melyeknek eredetét mindkét kultúrákörhöz köthetjük.¹⁸

Abe zenéjének kettős arca nem előzmény nélküli; Munkássága, mint marimba-szólista 1968-tól¹⁹ jelentősen hozzájárult a japán repertoár bővítéséhez: Akira Miyoshi (1933-2013), Minoru Miki (1930-2012), Toshimitsu Tanaka (1930-) és még sok más japán szerző írtak felkérésére és számára műveket az akkor divatos avant-garde impresszionista, post-tonális, de a japán elemeket ötvöző stílusban.²⁰ Műveikben Abe-val közösen kikísérletezték azokat az akkor újító technikákat, melyek azóta is meghatározzák az utánuk jövő szerzők és művek technikai repertoárját és kifejezésvilágát, így Abe-ét is.²¹

Kiemelünk két elemet, melyek megértése kardinális elemzésünkhöz és általában az Abe életműben: a *jo-ha-kyu*-t, és a *ma* használatát. Mindkettő a japán tradicionális zene (és művészet) meghatározó stílusjegyei. Abe dramaturgiájára is jellemző, szabadon, a lehetőségeit feszítve él velük. Így kifejezetten érdekes, ha a *Strokes*-ban fel tudjuk fedezni majd a jelenlétüket.

Jo-ha-kyu

A *jo-ha-kyu* szemlélet fraktálszerűen felosztja a művek világát, inkább esztétikai, dramaturgiai hozzáállást, mint szerkesztési módszert jelent. Egy hang létrehozásától kezdve egy egész előadás felépítéséig hármasság tagolást teremt²²: A felépülő bevezető rész (*jo*=bemutatás) bemutatja a témákat/szereplőket. Lassan kibomló folyamatok jellemzik. Kulminációja után egy karakterellenpont, a történet kibontakozása, a témák szétesése következik (*ha*=szétesés, közbevágás). Ekkor sűrűbben váltják egymást az események, mint a másik két részben. Mindezt az élmények, a történet összegzése és a kiinduló gondolatokhoz való energetikus visszatérés zár (*kyu*=rohanás a végéig)²³. E részek saját karakter-jeggyel rendelkeznek: ez a zenében ez egyedi dallami- és ritmusvilágot jelent.

Ha a *jo-ha-kyu*-t szerkezeti leírásként fogjuk fel, úgy makroszinten az egész mű folyamatának tempóját is befolyásolja: Irányokat, sebességeket és porciókat szab meg az időben az előadás teljes tartamát figyelembe véve. Mikroszinten egy frázis vagy egy hang felépítését is meghatározza a lokális zenei anyaghoz viszonyítva, s a kisebb szerkezeti egységek összetételét, irányát a nagyobb folyamathoz képest.²⁴

Ma

*"A single strum of the strings or even one pluck is too complex, too complete in itself to admit any theory. Between this complex sound – so strong that it can stand alone - and that point of intense silence preceding it, called Ma, there is a metaphysical continuity that defies analysis."*²⁵

17 Szives 2017, 2019. Az „ambiens szólamb” kifejezést és használatát alátámasztja: Takemitsu 1995:115.; Figueroa 2019:26.

18 Abe szóló karriere előtt populáris amerikai zenét játszott kamaracsoportjaival (Daizawa Children's Band. Xebec Marimba Trio)

19 Abe első szóló koncertje, Holm 2016

20 Holm 2016; Siwe 2020; Scott 2015:3-17.

21 Holm 2016; Siwe 2020:165-166.

22 Boylan 2007; Hoefer 2012:7-13.; Tokita & Hughes 2007:26-27.

23 Boylan 2007; Hoefer 2012:7-8., https://db2.the-noh.com/edic/2009/06/johakyu_1.html

24 Hasonló szemléltetéssel él: Dechenes 2001.

25 Takemitsu 1995:55.: „Egyetlen ütés a húrokra vagy akárcsak egy pengetés is olyan összetett, annyira teljes önmagában, hogy elmélettel nem leírható. E komplex hang – annyi erővel bír, hogy önmagában megállja a helyét – és az őt

A japán hagyományos zenei folyamatok formulákból épülnek fel, a zenei építkezést ezek közti váltások hozzák létre.²⁶ A nyugati szerkezetekhez képest töredezettnak hathat ez a megoldás, mely ráadásul szívesen él az üres terekkel, időikkel is – a *ma*-val. A *ma* egy önálló feszültséggel bíró kifejezés, mely ellenpontozza a hangot és helyet teremt neki az időben. Jelentése nem egyenlő az európai zenekultúrában használt csenddel; Az egyes folyamatokat határolja el egymástól, legyen az egy hang, egy kis frázis – mint mondjuk a *ha* részben – vagy egy hosszabb folyamat.

Abe-nál bőven találunk példát ennek használatára; Szünetekkel, cezúrákkal, esetleg fermátával jelölt helyeken túl Abe megkívánja a játékos értő figyelmét: a mű részletének felépítése is jelezheti, kívánhatja a kisebb *ma*-k használatát.

Dallaminvenció, tonalitás

Csak részletében tekintjük át a témát, ugyanis számunkra a kapcsolat vagy különbség fog számítani Reményi művéhez képest. Abe dallamai három forrásból táplálkoznak:

- Japán tradicionális dallamot parafrázál bennük: például a *Dream of the Cherry Blossoms* a Sakura-sakura és Mukó Yokochó dalokra épül;
- Más kultúrabeli dallamot használ fel: például *Kazak Lullaby*, *Marimba d'amore*;
- Saját dallamokat formál, melyek az előző kettő stílusjegyeit mutatják: például a *Mi-chi*, vagy a *Song of Trees*.

Az anyagok kezelésénél is ötvözi a nyugati és a japán zenei gyakorlatokat. A művek alapjait, melyekből a fenti dallam(részletek) kibontakoznak mindig saját improvizációi adják. Születésüket Abe szubjektív élményeiből fakadó improvizációi előzik meg, amiből később a forma és a szerkezet kibomlik – e ponton mutatkozik meg nyugati hatás.²⁷ Ezt utána a tradicionális japán zenében ismert hosszú és rövid dallamrészletek váltakozása fogja szegmentálni; A főtémák kibontása töredezett, míg az átvezetések egybefüggőek.²⁸ Erre az interpoláció részletezésénél térünk majd ki.

Műveinek hangterei ugyancsak kétarcúak, ám kétségtelenül tonálisak: Egy részről feltűnőek a japán móduszokra hasonlító folyamatai, és észrevehetjük a nyugati tonális viszonyokat is.²⁹ Másrészről, ha megpróbáljuk a nyugati hangnemek felől megközelíteni a darabok progresszióit vagy legalábbis tonális felépítését, sok nehézségbe ütközünk:

Egy-egy akkord vagy klaszter egy teljes szerkezeti egység alatt végighúzódhat, nem követ harmóniavázatot; A váltás és a kapcsolat az „akkordok”, folyamatok között nem egyértelmű, vagy laza; A horizontális folyamatok és vertikális építkezés nem a nyugati rendszer szerint jelenik meg.

A japán tradicionális tonalitás móduszokban gondolkodik, melyeket egy-egy *kakoun*, mag-hangköz köré épít fel³⁰. Ezekből formulákat, modulokat készít a szerkezeti egységnek és a műfajnak

megelőző feszült csend ama pontja között, amit Ma-nak nevezünk, van egy metafizikai folytonosság, ami dacol minden elemzéssel.” (ford. a szerző)

26 Malm 2012: Structural ideals

27 Abe Keiko, levelezésünkből. 2016. 07. 11., Gmail

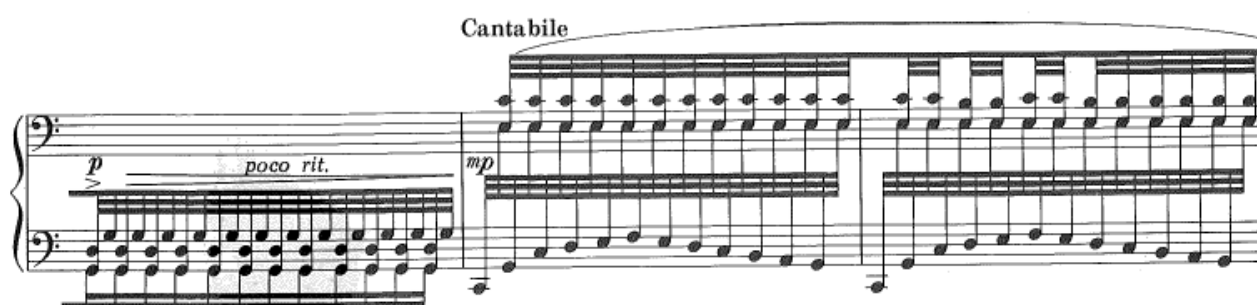
28 Tokita & Hughes 2008:22-26

29 Például a *Memories of the Seashore* basszuslépései C-dúrban mozognak; a *Dream of the Cherry Blossoms* egésze pedig E alapú tonalitás köré szerveződik.

30 Bármely tiszta kvart hangtávolság szolgálhat alapként – kakoun-ként, tengelyként –, mely köré skála, cluster, tonális tér szerkeszthető. Így a tonális érzet is bármikor áthelyezhető egy másik hangpárra, ahogy a szerkezet megköveteli. Tokita & Hughes (2008), Koizumi Fumio: *Research on Japanese traditional music (Nihon dento ongaku no kenkyu)*. Ongaku no tomo-sha, 1958.

megfelelően, így felépül egy zeneileg moduláris darab.³¹ Tokita and Hughes szerint a 20. században ez a gyakorlat keveredett a nyugati tonális szemlélettel, ahol alkalmazták e móduszokra az egy közös tonális hang köré szervezettség szemléletét.³² Felvetjük a javaslatot, hogy Abe műveit is ez irányból szemléljük, így sokkal rugalmasabb és adekvátabb megközelítéshez jutunk.³³ A következő műveket egy-egy példa kiemelésére használjuk.

Például a *Memories of the Seashore* atmoszférikus bevezetője egy 'G⁷' köré szerveződik, ami a Cantabile résztől egyértelműen C-dúr tonalitásban hömpölyög tovább – oldásként.(1.ábra). Azonban az 59. ütemtől kezdődő középrész (ha) 'E' alapú tonalitása nem kapcsolódik ilyen egyértelműen a körülötte lévő anyaghoz, csak móduszt, hangolást vált a mű (2. ábra). Itt láthatjuk, hogy az egyes tonális lépéseket inkább a basszuslépések vezetik, a móduszok, hangolások közt nincs olyan folyamatbeli kapcsolat, amit azt a nyugati tonalitásban megszokhattunk³⁴



1. Ábra: Abe Keiko: *Memories of the Seashore*. mm. 28-30., Schott Japan Company Ltd, 1987.



2. Ábra: Abe Keiko: *Memories of the Seashore*. mm. 54-63., Schott Japan Company Ltd, 1987. Az E-alapú tonalitásra való váltás csak a hangolás előkészítésével történik meg, a basszus lépései erősítik meg.

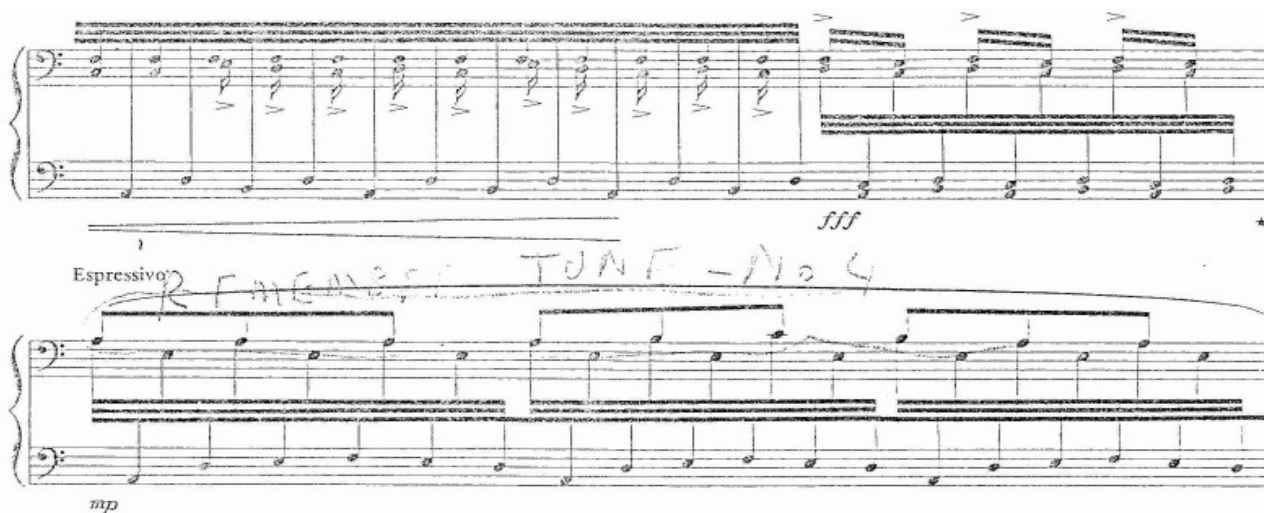
31 Tokita & Hughes 2008:19-23.

32 Tokita & Hughes 2008:20. Lásd: *enka*.

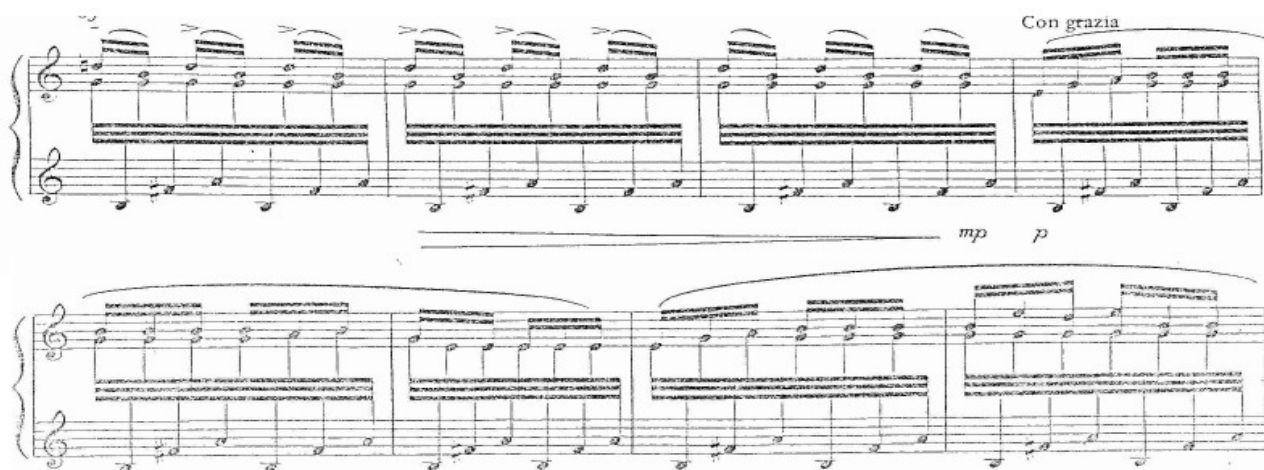
33 Ezért zártuk ki a példák közül az elején a *Frogs*-ot: mind szerkezetileg, mind tonálisan nyugati szemléletet követ: trios forma, G-dúr tonalitással, klasszikus zeneelméleti eszközökkel.

34 A *Memories of the Seashore* esetében látunk hangnemi előkészítést, de a tonális lépések nem akkordikus gondolkodás szerint történnek

A *Michi* tökéletes példa a kakoun rendszerre. A *jo* és a *kyu* A-hangolását (3.ábra) a *ha*-ban egy laza H/E körüli tonális tér veszi át (4. ábra), ami végigvonul az egész al-egységen – ezért is hívhatjuk ezeket ambiens szólamoknak, hasonló példa erre a *Wind in the Bamboo Grove* első tematikus része.



3. Ábra: Abe Keiko: *Michi*, főtéma belépése, *kyu* rész. Music for Percussion Inc. 1979, kiadásában a 3. oldal (ütemszám nem adható meg). A kakoun rendszer után a maghangok: A bevetőben A-D az alsó és F-C a felső szólamban, később, a téma megjelenésével A-F és E-A.



4. Ábra: Abe Keiko: *Michi*, középrész témája, *ha* rész. Music for Percussion Inc. 1979, kiadásában a 7-8. oldal, *Risoluto* utasítás utáni 11-18. ütem. A tonalitás E/H köré szerveződött át. Kakoun-szerű szólamok: Alsó szólamban ambiens ostinato H-F#-A lépés felett a bevezetőben G-H, a téma belépésével ez felvesz egy határozottabb e-moll teret.

A *Variations on Japanese Children's Songs* példája a sokkal változatosabb építkezésnek, melyben megfigyelhetjük, hogy a folyamatok felbontásaiból kiszűrt akkordokból nem jutunk megnyugtató harmónia-rendszerhez; A basszuslépések és a móduszok váltása adják a progressziót (5. ábra).³⁵

35 Hasonló következtetésre jut: Figueroa 2019:25-28.



5. Ábra: Abe Keiko: Variations on Japanese Children's Songs, mm 49-56. Yamaha Music Foundation, 1981.

Abe műveiben disszonancia-konzonancia váltakozás sem akkordikus rendszerben működik: Lynge szerint konszonánsnak nevezhető részeknél egy kézen belül a terc-kvint-kvart párok és fordításaik dominálnak, míg a disszonanciát a szekund és tritonus hangközök és a szólampárok sűrű felrakása emeli ki.³⁶

Technikai megoldások

Abe az 1960-as évektől számos szerzővel dolgozott tökéletesítve, kísérletezve a marimba játéktechnikáját és hangszerkezelését³⁷ tehát a számára írt művek és a saját művei között igen sok hasonlóság fedezhető fel.³⁸ Ezekből most azokat emeljük ki, mely általánosan jellemző a műveire, melyeken felismerjük azonnal az Abe-stílust. *Strokes* és Abe közti pontosabba hasonlóságokat a *Strokes* elemzésénél vesszük sorba.

Ezen a téren is felfedezhetjük a hagyományos japán zenei szemléletet, ahol modularitás nem csak a zenei anyagok kezelésében jelenik meg; Egy hangoláshoz, egy szerkezeti egységhez meghatározott ritmusvilág és játéktechnika is társul.³⁹ Ezt Abe is alkalmazza (újabb műveinél egyre inkább). Ő esetében ez a szerkezeti makroegységektől a témák, az interpolációk⁴⁰, átvezetések megkülönböztetéséig jelen van. Különböző karakterekhez különböző játéktechnikák társulnak – nem beszélve az így kialakuló kottaképről. Ezek lesznek azok, melyek megadják Abe darabjainak felismerhető arculatát.

Haladjunk a kisebb egységektől a nagyobbak felé! A tonális kérdést taglaló részben említettük, hogy az egyes szólamok vertikális kapcsolata laza, jellemzőbb a horizontális gondolkodás. Itt fejtsük ki ezt, ugyanis ez meg fogja határozni az Abe-ra oly jellemző technikai megoldást. Ahogy a fenti képeken is láthattuk, a zenei szövet sokszor két részre oszlik: a bal kéz és a jobb kéz anyagára. Az egyik kéz anyaga egy ostinato zenei anyagot játszik, egy ambiens szólamot, mely megteremti az adott zenei

36 Figueroua 2019:27.

37 Scott 2015:60-62, 70-től

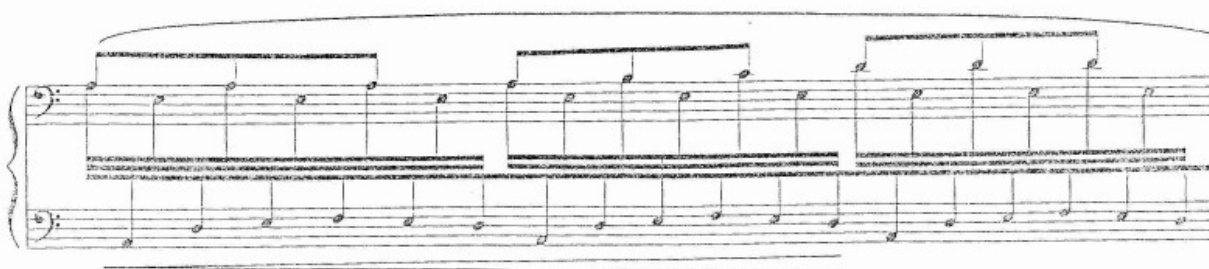
38 Legismertebbek: Miki - *Time for Marimba*, Míyoshi - *Torse III*, Tanaka - *Two movements for marimba*. Itt nem térünk ki e művek hatásaira, azonban az ötletek evolúciójának vonalában, melyet most Reményiig követünk, meg kell említenünk az előzményeket is. Részletezi: Scott 2015.

39 Tokita & Hughes 2008:22-26

40 Interpolációról a *Dream of the Cherry Blossoms* című részben

részlet hangolását, móduszat. A másik kéz anyaga további külön szólamokat sző bele, játszik mellette, vagy a dallamot játssza. Polifóniát veszünk észre, ahol a megszólaló zenei modulok között horizontális kapcsolat található, s a témáknál a heteroritmika fűzi össze őket. Ez visszautal a *gagaku* zenekar szokására, ahol az egyes szólamok között csak a folyamatban van kapcsolat, s külön élő, de együtt mozgó szólamokra oszlanak a hangszerek.⁴¹

Ennek megjelenítésére Abe sokszor az osztott ritmusokat használja: Ostinato ritmusképlet, melynek hangjai eloszlanak az egyes szólamok és a verők között azonos időszeletekben. Így a konzekvencia elve időben és hangszínben megteremti és elkülöníti a pseudo-szólamokat, megteremti a polifóniát. Ciklikusságáról könnyen felismerhető benne az ambiens szólam (6. ábra). Ennek előnye, hogy bár közeleiek is lehetnek a szólamok elhelyezkedése, s a marimba hanglapjai természetüknél fogva összezúgnak, mégis érthetővé és ritmikusan előretörővé válnak a szólamok külön-külön és együtt is.⁴²



6. Ábra: Abe Keiko: *Michi*, főtéma belépése, kyu rész. Music for Percussion Inc. 1979, kiadásaiban az 5. oldal első sora. Az bal kéz játssza az ostinato ambiens szólamot, a jobb kéz külső verője a dallamot, míg a belső egy orgonapontot tart.

Másik jellemző megoldása a *tetsuke* alkalmazása és az ostinato feletti rubato ritmusok. A *senza misura* és az egykezes tremoló vagy repetált hang, mint pedálhang már Miyoshinál és Miki-nél megjelenik, Abe-nál legtöbbször a középrész, a *ha* eszközei. (7., 8., 9. ábra)



7. Ábra: Abe Keiko: *Variations on Japanese Children's Songs*, mm 34-37. Yamaha Music Foundation, 1981.

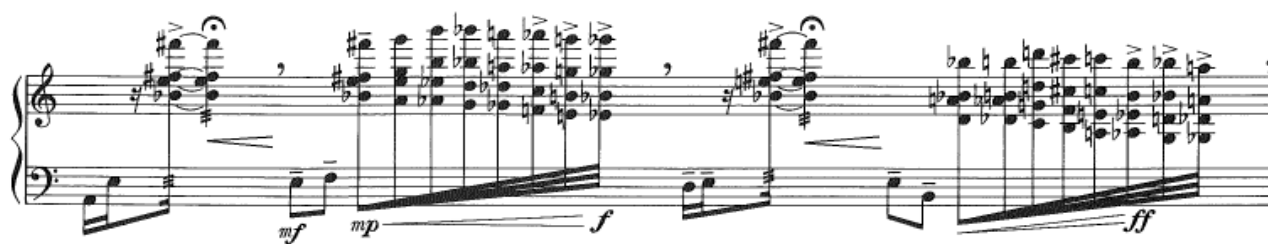


8. Ábra: Abe Keiko: *Variations on Japanese Children's Songs*, Yamaha Music Foundation, 1981. Cadenza.

41 Tokita & Hughes 2008:22-26

42 Szives 2017

Sokszor észrevehetjük a shishi-odoshi⁴³ és a gyorsuló ritmusok alkalmazását (10.ábra).



9. Ábra: Abe Keiko: *Wind in the Bamboo Grove*, m. 9. Schott Japan Company Ltd. 1987. Sűrűsödő ritmusok.

Nagyobb részeket szemlélve észrevezzük a modularitást. Témák, átvezetések egy makroegységen belül különböző karaktert vesznek fel.



Ábra: Abe Keiko: *Variations on Japanese Children's Songs* mm. 25-32., Yamaha Music Foundation, 1981.

Ezekből alakulnak ki a jellegzetességeket a nagy szerkezeti részekhez kapcsolódóan. A darabok dramaturgiai felépítése illeszkedik a *jo-ha-kyu* rendszerhez; A bevezetőkben jellemző a kimerevített, lassan beinduló folyamat, a töredezett tematikus kibontás – mintha elkezdődne egy gondolat.⁴⁴ A *jo* részben a témák kibontása egy-egy technikai megoldást kap: az osztott ritmusos szólamkiosztás, a ritmikus részek itt jellemzőek, kontinuitást és fejlődést adva a gondolatnak. Észrevehetjük, hogy az osztott ritmusos részek, a zúgó, de lüktetéssel bíró helyek eszközei (például *Michi*, *Memories of the Seashore*, *Little Windows* témái); Heteroritmikus és együtt lépő szólamvezetés a kristálytisza témák eszköze, ahol az együttlépések és disszonanciák a téma-környezet kapcsolatát hangsúlyozzák (például *Wind in the Bamboo Grove* második témája); Míg a repetált hangok mindig kimerevítik, lenyugtatják a folyamatot (például: *Dream of the Cherry Blossoms*, *Memories of the Seashore*). A *jo*-n belüli felépítésük a bizonytalan/elmélkedő hangulatból az egyre fokozódóbb érzetek felé tart.

A *ha*-ban, folytatva a tradicionális forgatókönyvet, újra a lassú, töredezett folyamatoké a terep. Itt látjuk a legtöbb darabban a koralikus tremolókat, senza misurát, orgonapont feletti rubato ritmusokat, szabad részeket, shishi-odoshit. Nagyon sok esetben a témát teljesen különböző karakterű technikai

⁴³ A visszapattanó, egyre sűrűsödő ritmusú bambusz hangját utánzó effekt.

⁴⁴ Tartsuk észben, hogy most csak az 1990-ig született Abe műveket vesszük sorra. Természetesen a későbbiekben találkozunk kivétellel (*Wind Across Mountains*) vagy a kivétel kivételével (*Kazak Lullaby*).

megoldások dolgozzák fel (Szinte az egész életműre meghatározó példával szolgál a *Variations of Japanese Children's Songs*).⁴⁵

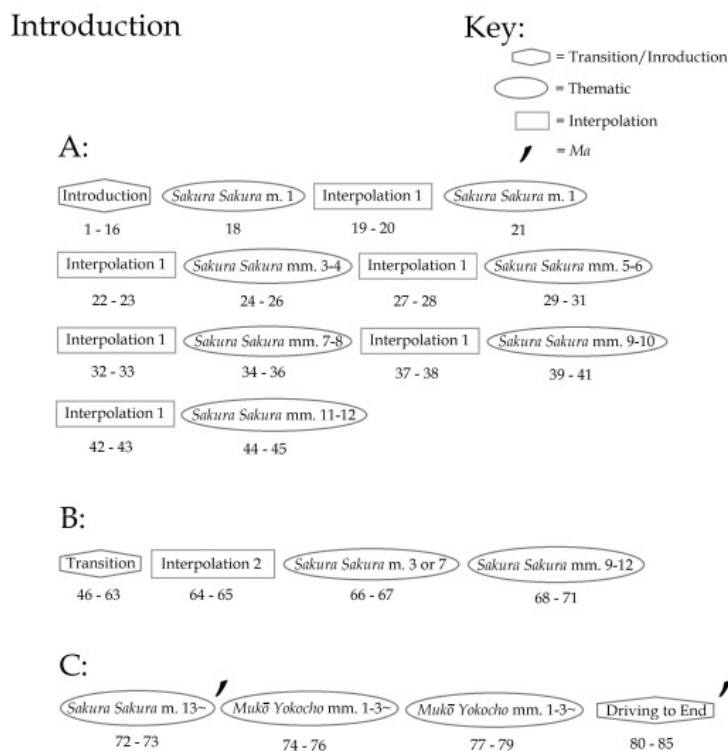
Visszatérve a *kyu*-be, a témák re-evokációja jellemzően a hozzájuk kapcsolt technikai megoldást is magával hozza. Néha észrevehetünk új megoldásokat egy-egy téma-kidolgozásban vagy új tematikus rész is bejöhet. Felépítésük a témák sorrendjét követi, ami fordított sorrendben a feszült, együtt mozgó, zakatoló hangszerjátékból visszavezet a folyékonyabb kifejezések, mint az osztott ritmus, tárházába – minderről bővebben a következő fejezetben.

45 Szives 2017, 2019

Dream of the Cherry Blossoms

Ezek alapján fedezzük fel, milyen alapot nyújthatott a *Dream of the Cherry Blossoms* a Reményi-műnek! Az elemzéshez Hoefer diagramját és jelöléseit fogjuk használni⁴⁶. Szerkezeti és anyagkezelési szempontok alapján tekintünk végig a művön, így formát adva a szemlélődésünknek. Utána a *Strokes* elemzésénél kitérünk a kisebb részletek hasonlóságaira, különbségeire.

A *jo-ha-kyu* értelmében Hoefer három részre bontja a művet: Introduction, Contrasting Middle, Recapitulation.



11. ábra: Hoefer szerkezeti vázlata. (Hoefer, 2012, p. 31., Figure 16. Form chart, Introduction of *Dream of the Cherry Blossoms*, mm. 1-85)

A szerkezeti ábrából láthatjuk, hogy az Introduction nagy egység (10.ábra), a *Sakura-sakura* és a *Muko Yokocho*ⁱⁱⁱ japán népdalok parafrázisainak kibontása.⁴⁷ Abe-nál főleg a természeti témájú művek elején megszokott az atmoszféra és ambiens szólamok bemutatása, egy bevezető rész felépítése (1-16. ütem), tehát a a 85. ütemig terjedő részt azonosíthatjuk a *jo*-val: A két népdal tematikus anyagait egy *ma* határolja („C” rész, 75. ütem, a témák részletei a 11. ábrán), amely megjelenik kötelezően a szerkezeti egység végén álló záró tremoló után, elválasztva majd a Contrasting Middle-től. Idáig történik meg a témák kibontása és a fokozás (12. ábra).

46 Hoefer 2012:9-44.

47 A népdalok idézett részleteinek kottáját a végjegyzetben közöljük.



12. Ábra: Sakura-Sakura és Muko Yokochō témák parafrázisa. Abe Keiko: *Dream of the Cherry Blossoms* (mm. 24-26., mm. 75-77.), Musikverlag Zimmermann, Frankfurt, 1984.



13. Ábra: A "jo" záró fokozása és tremolója. A "ma" se a 75. ütemben, se itt nincs jelölve szünettel vagy cezúrával, azonban ismerve a stílus követelményeit, előadásban megjelenik. Abe Keiko: *Dream of the Cherry Blossoms* (mm. 84-85.), Musikverlag Zimmermann, Frankfurt, 1984.

A kottában megfigyelhetjük, hogy egészen a 74. ütemig a témákat 1-5 ütemes interpolációk szakítják meg. Ahogy haladunk a 85. ütem felé, a témák egyre hosszabb ütemsorait mind ritkábban tagolják, a dinamika és a tonális feszültség pedig növekszik, hogy a „Driving to the End” végén kötelezően egy yamete tremolóban⁴⁸ kirobbanjanak (12. ábra).



14. Ábra: Interpolációs fokozás a Sakura-téma közben. Abe Keiko: *Dream of the Cherry Blossoms* (mm. 37-46.), Musikverlag Zimmermann, Frankfurt, 1984.

48 Szives 2019

Ezeknek a közbeszúrásoknak fontos feladata van Abe műveiben!⁴⁹ Itt térjünk ki az interpolációs megoldás anticipált kérdésére: Az interpolációs technika alatt Hoefer a témákat megszakító frázisokat, motívumokat érti, amivel Abe a *Variations on Japanese Children's Songs*-tól kezdve sűrűn él és stílusának nyugati hatáshoz oldalához sorolja. Bár érthető az osztályzás azonban Abe itt is ötvözi a japán kulturális elemeket a nyugati szerkesztéssel.

Lynge és Hoefer értelmezésében az interpolációs részek segítik a téma kibontását, elhatárolhatják az egyes témarészeket, tovább fejlesztik a feszültséget az adott részben és kitágítják a szerkezeti al-egységet.⁵⁰ Ez egy lineáris, folyamatos építkezésnél egyértelmű lehet! De vajon ez a közbeszúrás hogyan kapcsolódik az addigi zenei folyamathoz? Végigtekintve Abe művein több interpolációs típust ismerhetünk fel a felhasznált motívumok alapján.

Az interpoláció lehet:

- saját motívummal bíró
Például: *Variations on Japanese Children's Songs* mm 23-24., később: *Marimba d'amore*, mm. 32-40.
- tematikus anyagot dolgoz fel
Például: *Wind in the Bamboo Grove* *Con energia* utasítás után mm 10-13., később: *Wind Sketch*, mm. 14-15.
- playtime Interpolon
Hoefer emeli ki találékonyságát ezt a megoldást, mert egy plusz narratív szereppel bővül az interpoláció hatása – Például: *Dream of the Cherry Blossoms* m. 109. sintoista szertartást utánozó taps-effektjei⁵¹ vagy *Variations on Japanese Children's Songs* mm. 107-108. -ban az árus kiáltásai.

A hagyományos japán zenében is találkozunk ehhez hasonló megoldással⁵², hiszen moduláris felépítésű, utaltunk rá a [Dallaminvenciónál](#).⁵³ Például a *koto* zenében az ének folyamatát közjátékok – sokszor csak egy-egy hang – egészítik ki, szakítják meg a hangszeren, tovább építve a történet karakterét, folyamát. Narratív szerepükkel lendítik előre a dallam fejlődését. Erre látunk példát a *Dream of the Cherry Blossoms*-ban is, ahol a két népdal történetét és atmoszféráját a történet szerint külvilági effektek övezik, mindig tovább lökve a gondolatokat.⁵⁴ Különleges szerepük összefügg a moduláris építkezéssel: Az átvezetések hajtják előre a dramaturgiai folyamatot, a fokozásokat, nem a fő témák.⁵⁵ Ezt a szerepüket Abe a *Dream of the Cherry Blossoms*-ban is tisztán kihasználja: Interpolációknál fő téma töredevezve épül ki, mindig egy dinamikai szinten belül mozogva, míg az átvezetők léptetik mindig a folyamatot feszültségben, dinamikában előre. Ez egy teraszos építkezést hoz dramaturgiailag és dinamikában is.

A Contrasting Middle rész megfelel a *ha* egységnek a darab egészében (14. ábra). Csak ebben a részben látunk koralisuk tremolóz, mely azonnali nyugodt, széles izometrikus kontrasztot teremt az addigi zaklatott 4/8 – 6/8 polarimetriájára – az ábrán „A” rész. Tovább lazítja a szerkezeti szövetet a „B” rész folyamata és a „C” végtelen üteme, mely a visszatérést előkészítő futammal hullik a következő *Recapitulation*-be.

49 Lynge 2017: 38-41.; Hoefer 2012:18-21.

50 Lynge, Hoefer, u.o.

51 Hoefer 2012:28.

52 Figueroa 2019:30-31.

53 Tokita & Hughes, 2008

54 Hoefer 2012:20., 28., 35.,

55 Lynge 2017:38.

B: Contrasting Middle

Key:

A:

Sakura Sakura mm. 1-4~

86 - 89

B:

Contrasting Middle

90 - 104

C:

Drive to Recap

105

○ = Introduction

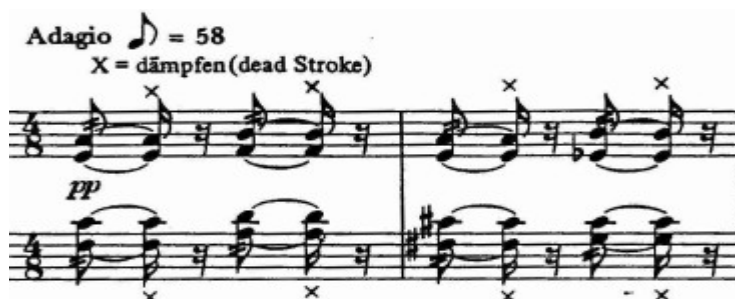
○ = Contrast

□ = Drive to the Recapitulation

/ = Ma

15. ábra: Hoefer szerkezeti vázlata. (Hoefer, 2012, p. 32., Figure 18. Form chart, Introduction of Dream of the Cherry Blossoms, mm. 86-105)

Vegyük észre, hogy ez a középrész is magában hordozza al-szerkezeti szinten a hármas tagolást! Az „A” rész új környezetben mutatja be a Sakura-témát: így lesz lokális *jo* (15. ábra).⁵⁶ Metrikus, ütemekre bontott lassú lüktetését a „B” rész kifeszíti egy ostinato E-hangra *tetsuke* technikával⁵⁷: megjelenik a lokális *ha* (16. ábra). Ezt a „C” rész „Cadenza” végtelen üteme fokozza a *f* lefutásig, a Contrasting Middle végéig – megfelel a lokális *kyu*-nek. Természetesen itt a nagyobb szerkezeti szerep miatt a „C” résznek tovább is kell vezetnie majd a tényleges visszatéréshez (17. ábra).



16. Ábra: Sakura-téma tremolóval és dead-strokes-szal. Abe Keiko: Dream of the Cherry Blossoms (mm. 86-87.), Musikverlag Zimmermann, Frankfurt, 1984.



17. Ábra: Töredezett középrész tetsuke-technikával és gyorsuló ritmussal ostinato szólam felett. Abe Keiko: Dream of the Cherry Blossoms (mm. 93-96.), Musikverlag Zimmermann, Frankfurt, 1984.

56 Az ábrán szereplő dead-strokes kifejezés jelentése: Verővel ütéskor lefojtott hangképzés.

57 Hoefer 2012:17.



18. Ábra: Cadenza visszavezető futama. Abe Keiko: *Dream of the Cherry Blossoms* (mm. 105., last part of Cadenza), Musikverlag Zimmermann, Frankfurt, 1984.

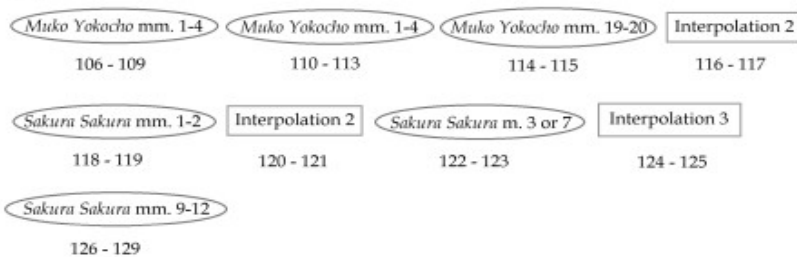
A Recapitulation, ahogy várhattuk, azonos anyagokkal dolgozik, de tömörebb formában, mint az Introduction; 62 ütem tükrözi a bevezető 85-öt (18. ábra). Ám fordított sorrendben bukkannak fel a témák.

C: Recapitulation

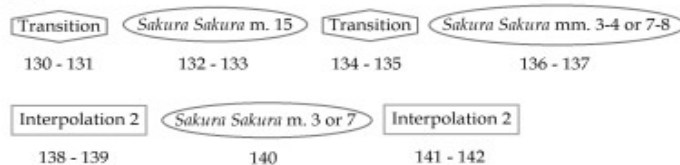
Key:

- = Transition/Introduction
- = Thematic
- = Interpolation
- = Ma

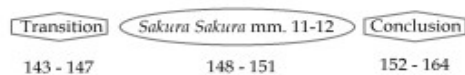
A:



B:



C:



19. ábra : Hoefer szerkezeti vázlata. (Hoefer, 2012, p. 34., Figure 20. Form chart, Introduction of *Dream of the Cherry Blossoms*, mm. 106-164

Először a *Muko*-, majd a *Sakura*-téma szólal meg, végül visszatér a felső szólam 'E' repetíciójával, s a darab ugyan azzal az éteri, törékeny hang elhalásával fejeződik a „Conclusion”-ben, mint aminek a felépülésével kezdődött – megfelel hát a makroszerkezeti *kyu*-résznek.

A lokális „B” részben visszatérő motívum-interpolációs folyamat már nem csak egy témát hoz fel. A témák visszaépülése egyszerre történik, a különbség köztük drasztikus: Az interpolációk a *Muko*-témából fejlődnek ki, hangsúlyokkal, tizenhatod mozgással fokozzák a zene indulatait. Ellenhatásként a *Sakura* szünetekkel szabdalta, dead-stroke-kjai és a basszus szólam *p* lépései szakítják meg, mint egy emlékeztetőül, hogy a *jo-ha-kyu* folyamata már megtörtént (17. ábra). Tehát lokális „C”-rész körbeérhet a nyugodt Conclusion-höz.



20. Ábra: *Dream of the Cherry Blossoms* záró részében a témák egymásnak feszülése. Abe Keiko: *Dream of the Cherry Blossoms* (mm. 105., last part of Cadenza), Musikverlag Zimmermann, Frankfurt, 1984.

Abe-nál sokszor észrevehetjük, hogy a *kyu* még egy új variánst, esetleg új témát is bemutat – feltűnő ez az egyszerűbb felépítésű, korai darabjaiban, például: A *Dream of the Cherry Blossoms* 109. és 113. ütemében megjelenik a *Muko Yokochō* egy újabb részlete, az említett taps-effekt, mely apró felkiáltásokkal és *ma*-kkal szakítja meg a beinduló folyamatot⁵⁸ (18. ábra).



21. Ábra: Újdonság a *Muko*-témában: taps effektek. Abe Keiko: *Dream of the Cherry Blossoms* (mm. 110-113.), Musikverlag Zimmermann, Frankfurt, 1984.

58 Ezért is jelöli Hoefer külön alegységeknek, illetve ezért hozta létre a playtime interpolation kifejezést rá.

Összegzés

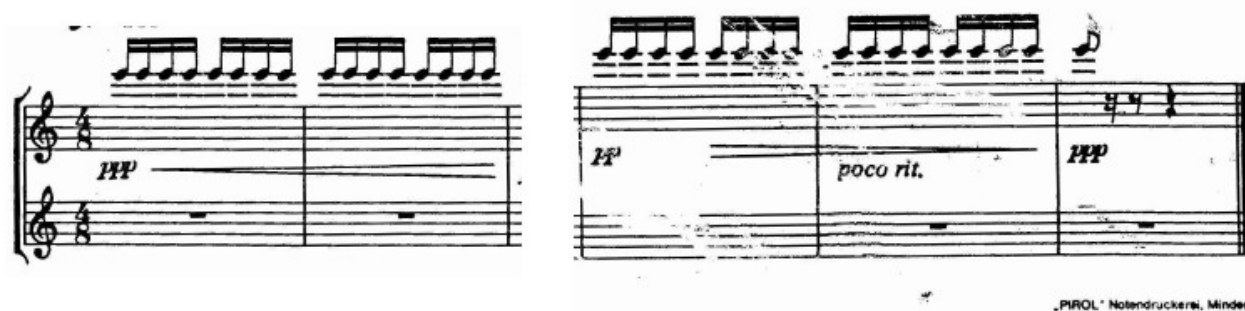
Foglaljuk össze a vizsgált szempontokat, amik alapot nyújthatnak a Strokes-Abe kapcsolat elemzéséhez!

Abe műveire a tradicionális japán zene és a nyugati hatások keveréke jellemző. Moduláris anyagkezelését keveri az improvizációs elemekkel. Egy téma kibontása egy tonális központ körül mozog meghatározott ritmusvilággal, játék-technikával. A témák kibontását és fokozását interpolációkkal fejleszti, a témákat, a szerkezeti egységeket sokszor *ma*-k határolják. Ezek nem csak karakterben, sokszor játék-technikai megoldásokban is eltérnek. Zenei szövetére inkább a horizontális építkezés, mint az akkordikus gondolkodás jellemző. Legtöbb darabjában poliritmia, rubato, szabdalt frázisok, tág ütemek jellemzik a középrészt, sokszor itt jelennek meg az angol nyelvű irodalomban „extended techniques” névvel jellemzett ütésttechnikák és a sűrűsödő ritmusok (feathered rythms). A darabok zárása gondolati rímet mutat a kezdet karaktereire (például 19. ábra, 20. ábra): Egy a semmiből felépülő, ambiens, hömpölygő kezdetre egy ugyancsak folyamatosan elhaló, kiüresedő lezárás fog válaszolni (például: *Memories of the Seashore*), vagy egy motivikus, töredezett felvezetést egy erőteljes, ugyancsak motivikus vég fog keretezni, sokszor egy 'Energico' lefutással és zárlattal (például *Ancient vase. Little Windows* vagy *Wind in the Bamboo Grove*).⁵⁹

Ez áttekintés után készek vagyunk, hogy a Strokes-ot is szemügyre vegyük: Szerkezeti elemzése után kiemeljük a hasonlóságokat és kitérünk a különbségekre, felismerjük az átvett technikai megoldásokat, s javaslatokat teszünk a koncerttapasztalatok alapján.

A cikk folytatása **Reményi Attila: Strokes for marimba – Kapcsolatok az abe-i világgal, 2. rész** címen jelenik meg a Parlando folyóiratban.

⁵⁹ Mind a szerkezeti felépítés, mind a felhozott kezdet-vég párosítás változatosabb lesz Abe késői műveit nézve. Például a *Marimba d' amore* felépítése már sokkal komplexebb, mint a *Dream of the Cherry Blossoms* vagy a *Variations on Japanese Children's Songs* (egy tanulmányban a előbbi művel: Hoefer, 2012). Azonban ezeket a jellegzetességeket nem hagyja el, színesebben kezeli. Ezeknek a kifejtése egy másik tanulmányt kíván.



22. Ábra: Darab kezdete és a vége. Abe Keiko: *Dream of the Cherry Blossoms* (mm. 1-2., mm. 161-163.), Musikverlag Zimmermann, Frankfurt, 1984.



23. Ábra: Darab kezdete és a vége. Abe Keiko: *Wind in the Bamboo Grove* (mm. 1-4., mm. 68.), Schott Japan Company Ltd., 1987

Irodalomjegyzék

- Blades, James (2005): *Percussion Instruments and Their History*, revised edition, The Bold Strummer Ltd., New York, revised edition
- Boylan, Peter (2007): *Jo Ha Kyu*. Iaido Journal, https://ejmas.com/tin/2007tin/tinart_boylan_0703.html, letöltés, 2020. 12. 29.
- Deschenes, Bruno (2001): *Japanese Traditional Instrumental Music: An overview of solo and ensemble development*. <https://www.mustring.org.uk/articles/japan.htm>
- Eyler, David Paul (1985): *The History and Development of the Marimba Ensemble in the United States and Its Current Status in College and University Percussion Programs (Musser)*. LSU Historical Dissertations and Theses, Louisiana State University, letöltve: 2021.03.21.
- Figuera, Alonso (2019): *Wind In The Bamboo Grove: Japanese Aesthetics And Performance Practice In Marimba Music*. California State University, Northridge, Master of Music thesis letöltve: 2020.12.20.
- Fujii, Mutsuko:
 - (2005) *The Development of Music for the Xylophone and Marimba in Japan*, PAS Website Fujii Database Vol. 3
 - (2009) Fujii Database Vol. II: Evolution of the Japanese Marimba - A History of Design Through Japan's Five Major Manufacturers
- Hoefler, Christopher K. (2012): *Two sides of the ancient vase: eastern and western principles in the works of Keiko Abe*. LSU Doctoral Dissertations, Louisiana State University
- Kite, Rebecca (2007): *Keiko Abe, A Virtuoso's Life*. GP Percussion
- Lynge, Andrew Michael (2015): *An Analysis of Itsuki Fantasy for Six Mallets by Keiko Abe with a Guide to Six-Mallet Technique*. The University of Texas at Austin, DMA thesis, letöltve: 2021.02.18.
- Malm, William. P. (2021): *Japanese music*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/Japanese-music> (letöltve: 2021. 01. 19.)
- Santos, Juan Manuel Àlamo (2008): *Performance Guide and Theoretical Study of Keiko Abe's Marimba D'Amore and Prism Rhapsody for Marimba and Orchestra*. University of North Texas
- Scott, Ryan C. W. (2015): *The Art of Marimba in Tokyo: Emergence in the Twentieth Century*. University of Toronto, Faculty of Music, DMA thesis, letöltve: 2019. 10. 11.

- Siwe, Thomas (2020): *Artful Noise. Percussion Literature in the Twentieth Century*. University of Illinois Press
- Smith, Sarah E. (1995): *The development of the marimba as a solo instrument and the evolution of the solo literature for the marimba*. Ohio State University.
- Szives Márton Gábor:
 - (2017) *A marimba igazi hangja – Keiko Abe gondolathangszere*. Pro Scientia Aranyérmesek XIII. Konferenciája, tanulmánykötet, Pécs
 - (2019) *Tremoló Keiko Abe-nál 2/2 rész*. Parlando, 2019/2, letöltés: 2021.01.19.
 - (2020) *Marimba magyarul?* XV. PSAK Tanulmánykötet. Budapest, 2021.
- Takafuji, Maki (2016): *History of Marimba in Japan before Keiko Abe*. Percussion Arts Society, www.pas.org, letöltve: 2020.05.05.
- Tokita, A. I. R., & Hughes, D. W. (2008). Context and change in Japanese music. In A. M. Tokita, & D. W. Hughes (Eds.), *The Ashgate Research Companion to Japanese Music* (1st ed., pp. 1-33). Ashgate Publishing Limited. Letöltve: 2021. 01. 12.
- Takemitsu, Toru (1995): *Confronting Silence: selected writings*. A Fallen Leaf Press Book, Toronto, e-book version

- i Ezek nem mindegyikét hallhatta akkor Reményi Attila. Beszélgetésünk alapján azonban nem csak a *Dream of the Cherry Blossoms*-ot, hanem más műveket is tanulmányozott. További tanulmány érdekes témája lehet a 90'-es évek repertoárjának felfrissítése.
- ii A *Frogs* a szerző szerint még inkább amerikai, ragtime hatást mutat, mint Abe saját hangjának megjelenését. Szerkezete kis hármas tagolású, a nyugati zenében ismert „da Capo” szerkezetet építi fel Coda-val. Témáit ezáltal pontosan megismétli, monotematikus variációkat fejleszt, szólamkezelése megfelel az akkordikus gondolkodásnak. Ez a vélemény egy külön elemzést igényelhet.
- iii A *Dream of the Cherry Blossoms* témái adó népdalok: Sakura-sakura és Muko Yokocho

Sakura-sakura

japán népdal

