

## ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 2 (77). С. 49–56.

Actual problems of high musical education. 2025. No 2 (77). P. 49–56.

Научная статья

УДК 78.07

DOI: 10.26086/NK.2025.77.2.008

### Музыка Кейко Абэ в аспекте влияния ее исполнительской деятельности

Цюй Кэлэй

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,

Нижний Новгород, Россия,

E-mail: 645012769@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-9222-1339>

**Аннотация.** Нередко выдающихся достижений добиваются музыканты, выступающие в двойной роли — композитора и исполнителя. Об этом свидетельствуют многочисленные примеры из истории музыки. В центре внимания автора статьи — творчество японской исполнительницы на маримбе и композитора XX–XXI века Кейко Абэ, широко известной, авторитетной фигуры в сообществе перкуссионистов. Богатейший опыт исполнения на радио, телевидении, на концертной сцене, активное взаимодействие с инженерами «Yamaha» в процессе разработки концертной пятиоктавной маримбы позволили ей глубоко исследовать технические и художественные возможности инструмента. Огромное значение этого опыта в создании произведений подтверждается введением в партитуры новых необычных приемов игры, таких как «мёртвый удар», удар по «ребру» клавиши стержнем палочки, однократный удар палочек друг о друга, удар по клавише маримбы основанием палочки, одновременный двойной удар по клавишам наконечником и основанием палочки, многократный удар стержнем палочки по «ребру» клавиши (а также по клавише, по другой палочке) с ускорением, создаваемым инертностью отскока палочки. Многие из них впоследствии использовались и другими композиторами, писавшими музыку для маримбы. Автор статьи также затрагивает некоторые вопросы психологии творчества, процесса создания музыкальных произведений, сценического поведения Кейко Абэ и ее собственного отношения к исполнительской и композиторской деятельности. Основываясь на этих данных, автор статьи делает вывод о неразрывном единстве двух составляющих творческой деятельности японского музыканта и их взаимодополняющей роли по отношению друг к другу.

**Ключевые слова:** Кейко Абэ, соединение роли композитора и исполнителя, японская музыка, музыка для маримбы, техники исполнения на маримбе, приемы игры

**Для цитирования:** Цюй Кэлэй. Музыка Кейко Абэ в аспекте влияния ее исполнительской деятельности // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 2 (77). С. 49–56. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.008>

## PROBLEMS OF THEORY AND HISTORY OF PERFORMING ARTS

Original article

### Keiko Abe's music in the aspect of influence of her performance

Qu Kelei

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,

Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: 645012769@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-9222-1339>

**Abstract.** Often outstanding achievements are achieved by musicians acting in the dual role of composer and performer. This is evidenced by numerous examples from the history of music. The author of this article focuses on the work of Keiko Abe, a Japanese marimba performer and composer of the XX–XXI century, a well-known and authoritative figure in the community of percussionists. Her extensive experience of performing on radio, television, and on the concert stage, and her active co-operation with “Yamaha” engineers during the development of the five-octave concert marimba allowed her to deeply explore the technical and artistic possibilities of the instrument. The great importance of this experience in the creation of works is confirmed by the introduction of new unusual playing techniques into the scores, such as the “dead stroke”, striking the “rib” of the key with the stem of the stick, and striking the sticks against each other once, striking the marimba key with the base of the stick, simultaneous double striking of the keys with the tip and base of the stick, repeated striking of the “rib” of the key (as well as of the key, of another stick) with acceleration created by the inertia of the stick rebound. Many of these were later used by other composers who wrote music for the

marimba. The author of the article also touches upon some issues of the psychology of creativity, the process of creating musical works, Keiko Abe's stage behaviour and her own attitude to performing and composing. Based on these data, the author concludes that the two components of a Japanese musician's creative activity are inseparable and that they play a complementary role in relation to each other.

**Keywords:** Keiko Abe, connecting the role of composer and performer, Japanese music, music for marimba, performance techniques on marimba.

**For citation:** Qu Kelei. Keiko Abe's music in the aspect of influence of her performance. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2025; 2(77); 49–56 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.008>

В истории музыки особенно выделяются фигуры тех музыкантов, которые заявили о себе не только в одной сфере творчества, но совмещали сразу несколько — в качестве исполнителя и композитора. Зачастую именно благодаря им музыка для отдельных инструментов достигала высочайшего уровня. Причина успеха таких универсальных музыкантов кроется в синкретическом единстве ролей «композитора-исполнителя-слушателя», обозначенных академиком Б. В. Асафьевым. В работе советского музыковеда поставлена проблема вовлеченности трех субъектов в художественный процесс [1, с. 117]. Каждый участник асафьевской триады обладает собственным субъективным сознанием, но они связаны и влияют друг на друга (в контексте данной работы не рассматривается роль слушателя: это большая проблемная область на пересечении музыковедения и психологии музыкального творчества, заслуживающая отдельного внимания). Как пишет Е. Э. Куприна, «сотворчество являет собой многоуровневый и многокомпонентный системный динамический феномен, функционирующий в музыкально-коммуникативном пространстве, отражающий диалогическую ценностно-оценочную специфику и закономерности процесса воплощения десигната музыкальной идеи от замысла до художественно-значимого результата» [1, с. 118].

Б. В. Асафьев рассматривает и ситуацию, когда роли композитора и исполнителя совпадают. Создающая тернистый путь музыкальной мысли от композитора к слушателю интерпретация, в руках композитора-исполнителя превращается в короткую тайную тропу: публика воспринимает именно те смыслы, которые были заложены композитором, а он напрямую узнает о восприятии публикой своего произведения, о его сильных и слабых сторонах [2, с. 295]. В композиторском исполнении ошибки интерпретации сводятся к минимуму.

На разных этапах развития музыки соотношение ролей композитора, исполнителя и слушателя менялось. Более того, существовали эпохи, когда эти роли были неразрывным целым. Как указывает И. В. Истомина, в доклассический и классиче-

ский период композиторская и исполнительская деятельность часто совмещались в одну, и считалось естественным, что человек может, как сочинять, так и играть [3, с. 60].

Окончательное разделение ролей композитора и исполнителя произошло в XIX веке. Именно в это время композитор и исполнитель начали восприниматься как две разные профессии, что отражало общие тенденции эпохи — рост индивидуализма и самосознания в европейской культуре. Сигнализируя о возвышении и укреплении положения личности в обществе, переосмысливалась сущность музыканта: отныне он не ремесленник, но Художник [3, с. 60].

По словам Н. А. Мятевой, усложнение репертуара в начале XX века привело к кризису доверия между композиторами и исполнителями: вместе с усилением виртуозной составляющей выросла и степень исполнительской вольности. Об этой проблеме свидетельствует высказывание И. Ф. Стравинского: «всякое иное отношение с его [исполнителя] стороны переходит сейчас же в интерпретацию» (Цит. по: [3, с. 60]). Закономерно, что некоторые композиторы, требующие от исполнителей уважения к оригиналу, стали переходить на модель «самовоспроизведения». Резонное замечание по этому поводу дает С. В. Рахманинов: «Как композитор я уже так много думал над ней [своей музыкой], что она стала как бы частью меня самого. Как пианист я подхожу к ней изнутри, понимая ее глубже, чем ее сможет понять любой другой исполнитель. Ведь чужие сочинения всегда изучаешь, как нечто новое, находящееся вне тебя. Никогда нельзя быть уверенным, что своим исполнением правильно осуществляешь замысел другого композитора» [4, с. 128].

Во второй половине XX века (по словам В. Н. Холоповой [5, с. 321]) указанный кризис был преодолен, и наступило время активного диалога, обмена идеями, соавторства, влиявшего на конечный результат создания произведения. В этом контексте ожидаемым стало и возвращение к единству и естественному органичному сочетанию ролей композитора и исполнителя<sup>1</sup>.

Необычный и в то же время важный пример такого совмещения ролей демонстрирует известная в мире японская исполнительница на маримбе и композитор Кейко Абэ (г.р. 1937). Кейко Абэ — почетный профессор Высшей школы музыки «Тохо Гакуэн» в Японии, а также приглашенный профессор в музыкальных академиях Германии и Нидерландов. Она стала первой женщиной, которую в 1993 году Международное общество ударных инструментов (PAS) включило в «Зал славы» в знак признания ее огромного вклада в развитие искусства маримбы.

Цель настоящей статьи состоит в том, чтобы на примере К. Абэ проследить, каким образом исполнительская деятельность музыканта влияет на композиторскую.

Изучение высказываний К. Абэ позволяет сделать вывод, что она подходит к объединению этих ролей первоначально с позиции исполнителя. Однако с течением времени область творческой свободы в интерпретации стала тесной для нее, что и обусловило ее выход в сферу композиторского творчества: «Я всегда беспокоилась о том, чтобы сделать свое исполнение как можно более богатым и разнообразным <...>. Я хотела понять, как достичь максимальной концентрации на выступлениях и создать в своем исполнении творческую свободу, выходящую за рамки простой техники. Я не достигала этой цели, пока не начала импровизировать, как в сольном исполнительстве, так и в ансамбле» [6]. Здесь японская маримбистка говорит о важной составляющей своего творческого принципа — импровизационном начале<sup>2</sup>: «Импровизируя, вы работаете с предчувствием звуков, которые собираетесь создать, и располагаете каждую фразу в соответствии с интуитивным и чувственным представлением о музыкальной структуре» [6].

В интервью К. Абэ рассказала о работе над чужими произведениями: при их подготовке она создает в голове базовую схему, а затем пытается понять концепцию композитора и добавить свое собственное видение в интерпретацию [7]. Эти слова японской перкуссионистки гармонично соотносятся с фактами ее собственной творческой биографии, с характером ее сочинения и исполнения, с содержательной составляющей ее произведений. Обратимся к некоторым существенным моментам.

В 1968 году К. Абэ впервые дала сольный концерт на маримбе в Японии. Еще при его подготовке она большое значение придавала диалогу с композиторами, обсуждая детали произведе-

ний, заказанных ею<sup>3</sup>. Этот диалог во многом обусловил ее успех как интерпретатора. К. Абэ прокомментировала свой опыт в прошествии времени: «Это был необычный классический концерт, никто не ожидал, что маримба может так звучать. Это открыло всем глаза. Молодое поколение теперь играет оригинальную музыку» [8, р. 61].

Абэ написала более 80 произведений — сольных, ансамблевых, концертных — все они для маримбы. Сегодня они составляют основной репертуар перкуссионистов, входят в программы крупнейших конкурсов ударных инструментов (например, Международного конкурса ударных инструментов IPEA в Шанхае, Китай; Всемирного конкурса маримбы в Хассельте, Бельгия; на последнем в 2024 году была учреждена отдельная «Премия Кейко Абэ»).

Ребекка Кайт в книге «Кейко Абэ: виртуозная жизнь» отмечает, что по мере накопления опыта в исполнительском искусстве К. Абэ неустанно стремилась к новым высотам. Она постоянно повторяла мысль: «Моей целью было создание репертуара серьезной музыки для маримбы — подобной той, которую играют пианисты, скрипачи и другие инструменталисты» [8, р. 44].

Результат первого концерта заставил К. Абэ задуматься об ограничениях диапазона и громкости сольной маримбы. Поэтому она начала работу с инженерами «Yamaha» по усовершенствованию инструмента. Новая маримба была разработана с учетом следующих рекомендаций К. Абэ:

1. Необходимо добиться глубокого и насыщенного тембра в нижнем регистре.
2. Звук в среднем и высоком регистрах должен быть чистым и ярким.
3. Динамические возможности инструмента следует расширить в соответствии с акустикой самого большого концертного зала.
4. Внешний вид инструмента должен соответствовать исполняемой на маримбе высокохудожественной музыке [8, р. 261–263].

После долгих экспериментов обновленный инструмент появился в 1984 году, когда компания «Yamaha» представила модель «YM-6000» — первую пятиоктавную маримбу. Европейские гастролы К. Абэ в том же году с демонстрацией возможностей пятиоктавной маримбы способствовали утверждению нового концертного инструмента.

Произведения Кейко Абэ обладают собственной уникальностью, благодаря стремлению автора к инновациям, изучению возможностей инструмента. Это отражается в особенностях ее

нотной записи. Как указывает японский исследователь Юкико Ишихара, в 40% ее произведений используются приемы и элементы нотации, которые она придумала сама [9, р. 50]. Приведем несколько наиболее интересных примеров.

1. «Мёртвый удар» (“dead stroke”) — прием игры, при котором после удара головка палочки не отскакивает, а прижимается к клавиатуре маримбы. У маримбы глубокий насыщенный тембр, который создают металлические трубки-резонаторы, но такой способ игры эффективно ограничивает резонанс, подобно тому, как пианист, играющий без правой педали, создает ощущение прерывистого, «сухого» исполнения.

К. Абэ не первая вводит этот прием в исполнительскую практику. Он был использо-

ван на маримбе еще в 1915 году «Королевским маримба-бэндом братьев Уртадо» (“La Marimba Royal De Los Hermanos Hurtado”)<sup>4</sup> на Международной Панамо-Тихоокеанской выставке в Сан-Франциско [11], а затем в 1916 году в записи альбома «Pique Dame» с «Victor Records».

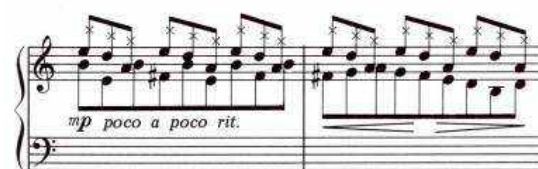
К. Абэ использует этот прием в пьесе «Marimba d’Amore» (1998), чтобы темброво выделить мелодию в кульминации. В партитуре такой прием выделяется с помощью крестика над нотой (Пример 1).

В настоящее время прием вошел в обиход композиторов, создающих музыку для маримбы. В частности, он встречается в произведении «Dead Stroke» (2006) для ансамбля ударных инструментов греко-немецкого композитора Мина-

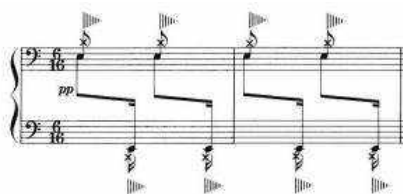
Пример 1. К.Абэ. Marimba d’Amore. Тт. 146–147  
Example 1. K. Abe. Marimba d’Amore. B. 146–147



Пример 2. К.Абэ. Ветер в бамбуковой роще. Тт. 40–41  
Example 2. K. Abe. Wind in the Bamboo Grove. B. 40–41



Пример 3. К.Абэ. Впечатление от Галилеи. Тт. 93–94  
Example 3. K. Abe. Impressions of Galilee. B. 93–94



са Борбудакиса (Minas Borboudakis, 1974). В соответствии с названием в нем широко используется техника «мертвого удара».

2. Удар по «ребру» клавиши маримбы стержнем палочки. Такой прием также направлен на прекращение резонанса: с его помощью исполнитель извлекает четкие прерывистые звуки, резко контрастирующие со звуком маримбы при обычном приеме игры. Удар по «ребру» клавиши встречается в пьесе Кейко Абэ «Ветер в бамбуковой роще» (1984) и нотируется с помощью крестика на штиле. В сочетании с обычной игрой, четкие прерывистые звуки создают зримый образ дуновения ветра сквозь листву, на фоне «пустого» глухого стука стволов бамбука (Пример 2).

Такой прием игры был в дальнейшем использован в произведениях американских композито-

ров. В частности, выделяются работы «Rhythmic Caprice» («Ритмический каприз», 1989) Ли Ховарда Стивенса и «Velocities» («Скорости», 1990) Джозефа Швантера.

3. Многократный удар стержнем палочки по «ребру» клавиши с ускорением, создаваемым инертностью отскока палочки. Он встречается, например, в пьесе «Впечатление от Галилеи». Посредством этого приема, напоминающего свободно ускоряющуюся дробь, имитируется рябь воды Галилейского моря. В нотах он обозначен крестиком на штиле и штрихами уменьшающейся длины над нотой (Пример 3).

Обзор других сочинений, созданных до и после К. Абэ, не позволил выявить образцы данного приема игры среди других композиторов. Это делает закономерным предположение,

что японская маримбистка была первой, кто ввел его в обиход.

4. Многократные удары палочек с инертными отскоками от клавиш (*Пример 4*).

Схожий прием, также новаторский, связан со свободным ускоряющимся многократным ударом палочки о клавишу. Но в отличие от предыдущего, поскольку головка палочки менее упругая, чем ее стержень, это требует большего контроля пальцев и всей руки, которая как бы имитирует движение мяча в свободном падении (удары постепенно ускоряются и динамически ослабевают). В пьесе «Вариации на темы детских японских песен» (1982) К. Абэ, комбинируя такие удары в левой и правой руке, вероятно, имитировала падение капель начинающегося дождя в соответствии с образным содержанием одной из двух тем вариаций (Тэру-гэру-бодзу — *てるてる坊主*)<sup>5</sup>.

5. Однократный удар палочек друг о друга (*Пример 5*).

6. Свободно ускоряющийся многократный удар палочек друг о друга (*Пример 6*).

Данные приемы игры встречаются в произведении «Парафраз на тему тамбурина» (1993). Эти два способа исполнения К. Абэ были вдохнове-

ны игрой на тамбурине, которая может сопровождаться звоном зилл — металлических деталей, закрепленных вокруг инструмента.

После К. Абэ похожий прием однократных ударов использовался в ансамбле маримбы с ударной установкой «As one» (2007) современного американского композитора Джина Кошински. В его пьесе отскоки палочки от клавиши после ординарного удара сопровождались ударами по другой палочке.

7. Удар по клавише маримбы основанием палочки (*Пример 7*).

Подобный прием встречается в произведении «Голос барабанов Мацури» (1992). Здесь автор имитирует распространенный на Востоке прием игры на барабанах — после многократного повторения ритмической фигуры восьмой и двух шестнадцатых следует однократный удар основанием палочки об обод японского барабана, создающий характерный «хрустящий» звук.

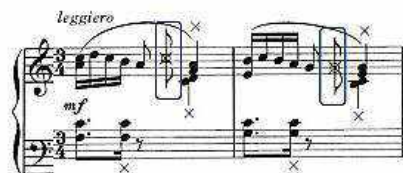
8. Двойной удар по клавишам наконечником и основанием рукоятки палочки (*Пример 8*).

Но К. Абэ не остановилась в своих поисках, введя еще один интересный способ игры в этом произведении — одновременный удар по двум

**Пример 4. К. Абэ. Вариации на темы детских японских песен. Каденция**  
**Example 4. K. Abe. Variations on themes of Japanese children's songs. Cadence**



**Пример 5. К. Абэ. Парафраз на тему тамбурина. Тт. 24–25**  
**Example 5. K. Abe. Paraphrase on the Tambourine Theme. B. 24–25**



**Пример 6. К. Абэ. Парафраз на тему тамбурина. Т. 73**  
**Example 6. K. Abe. Paraphrase on the Tambourine Theme. B. 73**



**Пример 7. К. Абэ. Голос барабанов Мацури. Тт. 1–5**  
**Example 7. K. Abe. Voice of Matsuri drums. B. 1–5**



**Пример 8. К. Абэ. Голос барабанов Мацури. Тт. 73**  
**Example 8. K. Abe. Voice of Matsuri drums. B. 73**



клавишам наконечником и основанием рукоятки палочки в горизонтальном положении. При этом создаются две совершенно разные тембровые краски, которые уподобляются богатому обертонами звуку удара по коже барабана.

Такое разнообразие исполнительских приемов доказывает, насколько важен в композициях для маримбы Кейко Абэ ее собственный опыт игры. Логичен вопрос: имело ли место обратное влияние композиции на исполнительское творчество?

Глубокая потребность Абэ к целостному постижению художественного образа, выходящему за рамки необходимых навыков исполнителя, — симптом такого влияния. Если мы обратимся к видеозаписям с ее игрой, мы увидим, что движения ее тела напоминают танец. Это не случайность. Известно, что, когда К. Абэ состояла в «Хебес Trio» (трио маримб), в ансамбль был приглашен учитель танцев, чтобы помочь перкуссионистам с пластикой и движениями на сцене. И хотя сочетание игры на маримбе и танца так и не было представлено коллективом в условиях концерта, К. Абэ была заинтригована этой идеей и позже включила танцевальную пластику в свои собственные сольные выступления. Она полагала, что движения тела способствуют более точному восприятию публикой музыкального образа [12, p. 38].

Однако данный факт свидетельствует не только о ее глубоком погружении в музыкальный образ, но также о естественности и импровизационной природе ее исполнительства. Последнее очевидно, учитывая, что в начале ее концертной деятельности в прямом радиозэфире звучали ее импровизации. Тогда, в 14 лет, выиграв конкурс талантов для японской национальной телерадиокомпании «NHK», К. Абэ заключила контракт на шесть лет, по которому должна была раз в месяц давать радиоконцерты на ксилофоне<sup>6</sup> [12, p. 34].

Характерен и сам метод сочинения К. Абэ. Садясь за инструмент, она включает диктофон, и, вспоминая звуки природы — волн, ветра, шелеста листвы, пения птиц, импровизирует на маримбе. Затем она записывает эскиз, контуры

будущего произведения, и, прослушивая запись, завершает его [9, p. 34].

Насколько благотворно соединение ролей композитора и исполнителя? Сами музыканты отвечали на этот вопрос по-разному. Две полярные точки зрения выражают С. В. Рахманинов и И. Г. Соколов. С. В. Рахманинов в эссе «Композитор как интерпретатор» писал: «Лично я нахожу такую двойную жизнь невозможной. Если я играю, я не могу сочинять, если я сочиняю, я не хочу играть» [4, с. 131]. Современный российский музыкант И. Г. Соколов напротив отмечает неразрывность двух сфер своей деятельности: «Дилемма “композитор или пианист” для меня уже снята: я понял, что я либо и то, и другое, либо ни то, ни другое». [13, с. 129].

Думается, для Кейко Абэ разделение этих ролей также было бы невозможным. В одном из своих интервью она сказала: «Когда я играю на маримбе, я страстно желаю найти ее выразительные возможности, осознавая, что когда-то эта красивейшая древесина была создана из живого дерева со своей собственной историей. Маримба словно дышит, словно она живое дерево. И когда я создаю музыку, я хочу дышать вместе с ней» [12, p. 49].

Сейчас, в свои 88 лет, Кейко Абэ продолжает концерттировать и писать музыку для маримбы, обучать искусству других.

Подведем некоторые итоги. Основываясь на теории Б. В. Асафьева о триаде «композитора–исполнителя–слушателя», на примере Кейко Абэ мы продемонстрировали неограниченный потенциал музыканта, соединяющего в себе роль композитора и исполнителя. Композиторский опыт помогает понять структуру и содержание произведения, что непосредственно сказывается на исполнительской интерпретации. В свою очередь «играющий» композитор также имеет преимущества: наряду с возможностью спонтанного творчества, следует отметить повышенную продуктивность его работы. Поиски новых выразительных возможностей инструмента значительно обогащают образное содержание произведений. Кроме того, универсальные музыканты способны проявить

себя в качестве мастеров по созданию и усовершенствованию инструмента: так, К. Абэ сыграла ключевую роль в создании концертной маримбы.

Успехи выдающихся композиторов-исполнителей мотивируют современных музыкантов к более глубокому освоению искусства одного инструмента. В настоящее время мы наблюдаем подъем интереса к композиторскому музицированию, в недрах которого зарождаются новые шедевры, гармонично сочетающие в себе технические и художественные достоинства.

### Примечания

<sup>1</sup> Об этом свидетельствует творчество таких музыкантов, как Марк О'Коннор, Жан-Люк Понти (скрипка); Людовико Эйнауди, Юлия Ценова, Ричард Сент-Клер, Чик Кория и Чен Ган (фортепиано); Небойша Йован Живкович и Ней Розауро (ударные); Уинтон Марсалис и Вуди Герман Шоу-младший (труба); Дэвид Дарлинг (виолончель); Кэтрин Хувер (флейта); Том Скотт и Стив Лейси (саксофон); Владимир Вавилов, Роланд Дайенс (гитара) и др.

<sup>2</sup> На своем первом концерте она исполняла сюиту «Диалог» («Dialogue») для маримбы и трех инструментов Такекуни Хираёси (Takekuni Higayoshi), Дивертисмент для маримбы и альт-саксофона (Divertimento for Marimba and Alto Saxophone) Акиры Ююмы (Akira Yuyuma), Две пьесы для маримбы (Two Movements for Marimba) Тосимицу Танаки (Toshimitsu Tanaka), пьесу «Время» для маримбы («Time» for Marimba) Минору Мики (Minoru Miki), «Торс III» Акиры Миёси (Akira Miyoshi), квинтет «Маттината» для маримбы, 3 флейт и контрабаса (Quintetto per Marimba, 3 Flauti, e Contrabasso, «Mattinata») Теююки Нода (Teuyuki Noda).

<sup>3</sup> Искусство импровизации в профессиональной музыкальной традиции напрямую связано с развитием сольной инструментальной музыки. Еще в эпоху Возрождения так называемая свободная импровизация была мерилом профессионального мастерства музыканта. Новый расцвет импровизации связан с эпохой Романтизма, утверждавшей идею спонтанности творчества. В XX веке возникло сразу несколько импульсов для ее дальнейшего развития — сопровождение к немому кино, развитие джаза, появление алеаторики и др.

<sup>4</sup> В состав коллектива входили Себастьян Уртадо (1821–1913) и его сыновья. Подробнее об этом коллективе см.: [10].

<sup>5</sup> Песня «Тэру-тэру-бодзу» была связана с детским обрядом: над окнами домов вешали специальных кукол, у которых просили о дожде или, наоборот, хорошей погоде.

<sup>6</sup> Репертуар состоял в основном из популярных песен или переложений классических произведений, а также ее собственных импровизаций.

### Список источников

1. *Куприна Е. Ю.* Субъектные дислокации творчества в контексте триады Б. В. Асафьева // Научный вестник Московской консерватории. 2019. Том 10. Выпуск 2. С. 116–131.
2. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс: монография. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. *Истомина И. В.* Композитор-исполнитель: лики Януса // Искусствознание: теория, история, практика. 2021. № 1 (30). С. 59–63.
4. *Рахманинов С. В.* Композитор как интерпретатор // Литературное наследие. М.: Советский композитор, 1978. С. 128–131.
5. *Холопова В. Н.* Феномен музыки. М.: Директ-Медиа, 2014. 378 с.
6. *Weiss L. V.* PAS Hall of Fame: Keiko Abe. URL: <https://pas.org/keiko-abe/> (Accessed: 11.10.2024).
7. 10 Questions Plus with Keiko Abe –UNT Percussion. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=a2hmcbrb05U> (Accessed: 10.10.2024).
8. *Kite R.* Keiko Abe — A Virtuoso's Life: Her Musical Career and the Evolution of the Concert Marimba. Leesburg: Alfred Publishing, 2007. 302 p.
9. *Ishihara Y.* Keiko Abe's Solo Marimba Works — A Study of the Creative Style, Technique, and Musical Language Characteristics of Keiko Abe's Solo Marimba Works. Ph.D.dissertation, Musical Arts, Elisabeth University of Music. Hiroshima, 2018. 216 p.
10. *Weiss L. V.* PAS Hall of Fame: Hurtado Brothers Royal Marimba Band // Percussive Arts Society. URL: <https://pas.org/hurtado-brothers-royal-marimba-band/> (Accessed: 16.09.2024).
11. *Cahn B.* Hurtado Brothers Royal Marimba Band of Guatemala // Nexus. 2023. URL: <https://www.nexuspercussion.com/2023/11/hurtado-brothers-royal-marimba-band-of-guatemala/> (Accessed: 16.09.2024).
12. *Silveira R. J. C. T. M.* Kekio Abe And The Solist Marimba. Ph.D.dissertation, Musical Arts, University of Évora. Évora, 2012. 171 p.
13. *Хумрук А. Ф.* Одиннадцать взглядов на фор-

тепианное искусство. М.: Классика-XXI, 2007. 320 с.

### References

1. Kuprina, Ye. Yu. (2019), "Subjective dislocations of co-creation in the context of B. V. Asafiev's triad", *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory], vol. 10, issue 2, pp. 116–131.
2. Asaf'yev, B. V. (1971), *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical form as a process], Muzyka, Leningrad, USSR.
3. Istomina, I. V. (2021), "Composer-performer: faces of Janus", *Iskusstvoznaniye: teoriya, istoriya, praktika* [Art history: theory, history, practice], no. 1 (30), pp. 59–63.
4. Rakhmaninov, S. V. (1978) "The composer as an interpreter", *Literaturnoye naslediye* [Literary heritage], Sovetskiy kompozitor, Moscow, USSR, pp. 128–131.
5. Kholopova, V. N. (2014), *Fenomen muzyki* [The phenomenon of music], Direkt-Media, Moscow, Russia.
6. Weiss, L. V. (2024), "PAS Hall of Fame: Keiko Abe", available at: <https://pas.org/keiko-abe/> (Accessed 11 October 2024).
7. "10 Questions Plus with Keiko Abe — UNT Percussion" (2024), available at: <https://www.youtube.com/watch?v=a2hmcbrb05U> (Accessed 10 October 2024).
8. Kite, R. (2007), *Keiko Abe — A Virtuositic Life: Her Musical Career and the Evolution of the Concert Marimba*, Alfred Publishing, Leesburg, USA.
9. Ishihara, Y. (2018), "Keiko Abe's Solo Marimba Works — A Study of the Creative Style, Technique, and Musical Language Characteristics of Keiko Abe's Solo Marimba Works", Ph.D. dissertation, Musical Arts, Elisabeth University of Music, Hiroshima, Japan.
10. Weiss, L. V. (2024), "PAS Hall of Fame: Hurtado Brothers Royal Marimba Band. In: Percussive Arts Society", available at: <https://pas.org/hurtado-brothers-royal-marimba-band/> (Accessed 16 September 2024).
11. Cahn, B. (2023), "Hurtado Brothers Royal Marimba Band of Guatemala", *Nexus*, available at: <https://www.nexuspercussion.com/2023/11/hurtado-brothers-royal-marimba-band-of-guatemala/> (Accessed 16 September 2024).
12. Silveira, R. J. (2012), "C. T. M. Kekio Abe And The Solist Marimba", Ph.D. dissertation, Musical Arts, University of Évora, Évora, Portugal, 171 p.
13. Hitruk, A. F. (2007), *Odinnadtsat' vzglyadov na fortepiannoye iskusstvo* [Eleven views on the art of piano playing], Klassika-XXI, Moscow, Russia.

### Информация об авторе

Цюй Кэлэй — аспирант кафедры истории музыки

### Information about author

Qu Kelei — Postgraduate student of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 03.05.2025; одобрена после рецензирования 30.06.2025; принята к публикации 01.07.2025.

The article was submitted 03.05.2025; approved after reviewing 30.06.2025; accepted for publication 01.07.2025.