

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 4 (71). С. 14–21.

Actual problems of high musical education. 2023. No 4 (71). P. 14–21.

Научная статья

УДК 789

DOI: 10.26086/NK.2023.71.4.003

Японская школа маримбы второй половины XX века: вехи развития

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. В центре внимания данной статьи – история развития японской школы маримбы во второй половине XX века. Высокий уровень исполнительского мастерства перкуссионистов, вклад японских мастеров в совершенствование инструмента, богатство репертуара (при отсутствии весомых исторических предпосылок культурного расцвета в послевоенное время) предопределили интерес к данной теме и ее актуальность. В статье представлена периодизация развития искусства маримбы в Японии, дан обзор таких его аспектов как исполнительство, изготовление инструментов, репертуар, система обучения (в сравнении с США) на разных исторических этапах. Автор приходит к выводу, что наиболее важными факторами, положительно повлиявшими на развитие искусства маримбы, стали рациональная культурная политика Японии в середине XX века, направленная на совершенствование начального музыкального образования, сильное культурное влияние США, а также вклад отдельных японских перкуссионистов в становление молодой школы маримбы – Эйити Асабуки, Кейко Абэ, Йошихиса Мизуно, Дзюнко Огава, Муцуко Танея, Митико Такахаси и др. Созданные благоприятные условия позволили Японии стать крупнейшим центром искусства маримбы, а японским композиторам и исполнителям добиться заслуженного признания на мировом уровне.

Ключевые слова: японская школа маримбы, история маримбы, обучение на маримбе, Кейко Абэ, Эйити Асабуки, Йошихиса Мизуно, Дзюнко Огава

Для цитирования: Цюй Кэлэй. Японская школа маримбы второй половины XX века: вехи развития // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 4 (71). С. 14–21. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.71.4.003>.

PROBLEMS OF THEORY AND HISTORY OF PERFORMING ARTS

Original article

Japanese marimba school of the second half of the 20th century: milestones of development

Qu Kelei

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

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

Abstract. The focus of this article is the history of development of the Japanese marimba school in the second half of the 20th century. The high level of performing skills of percussionists, the contribution of Japanese masters to the improvement of the instrument, the richness of the repertoire (in the absence of significant historical prerequisites for cultural flourishing in the post-war period) predetermined the interest in this topic and its relevance. The article presents a periodisation of the development of marimba art in Japan, gives an overview of such aspects as performance, instrument making, repertoire, and teaching system (in comparison with the USA) at different historical stages. The author concludes that the most important factors that positively influenced the development of marimba art were Japan's rational cultural policy in the middle of the 20th century aimed at improving primary music education, the strong cultural influence of the USA, and the contribution of individual Japanese percussionists to the formation of the young marimba school - Eiichi Asabuki, Keiko Abe, Yoshihisa Mizuno, Junko Ogawa, Mutsuko Taneya, Michiko Takahashi, and others. The favourable conditions created allowed Japan to become a major centre of marimba art, and Japanese composers and performers to achieve well-deserved recognition at the world level.

Keywords: Japanese marimba school, History of marimba, Marimba education, Keiko Abe, Eiichi Asabuki, Yoshihisa Mizuno, Junko Ogawa

For citation: Qu Kelei. Japanese marimba school of the second half of the 20th century: milestones of development. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2023; 4 (71): 14–21 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.71.4.003>.

Развитие искусства маримбы в Японии насчитывает чуть более семидесяти лет. Но за это непродолжительное время появилось значительное количество выдающихся перкуссионистов, сформировалась собственная композиторская школа, были найдены успешные решения в изготовлении инструмента. При этом культурно-историческую ситуацию в стране в середине XX века нельзя назвать благоприятной. Существенно замедлили культурное развитие разрушения Второй мировой войны. Ее исход для Японии – это не только физическое, но и духовное потрясение. Как указывает Л. О. Акопян, в это время «интеллектуальную атмосферу в значительной степени определяло разочарование в традиционных национальных ценностях» [1, с. 31]. Отсюда – интерес к европейской и особенно американской культуре. Но японские музыканты довольно поздно познакомились с западной традицией: им приходилось осваивать огромный пласт музыкального материала. Тем не менее, были предпосылки, которые позволили японской школе маримбы не только заявить о себе, но и стать одной из передовых наряду с американской.

Цель данной статьи состоит в выявлении исторических вех развития искусства маримбы в Японии во второй половине XX века. О японской школе маримбы говорится вскользь во многих русскоязычных работах – в статьях К. Е. Капитулиной [2, с. 115], А. М. Измаилова и В. В. Короткова [3, с. 105–106], диссертации А. А. Рало [4, с. 15–16] и др. Но признавая большое значение данной школы, авторы в основном ограничиваются упоминанием только творчества Кейко Абэ, оставляют в стороне иных ее представителей (Минору Мики, Акира Юяма, Ясуо Сузёси и др.) и не раскрывают сущностные особенности японского искусства маримбы и его эволюцию.

Периодизация развития искусства маримбы в Японии была предложена в работе Мигуми Очи, наиболее полно и подробно разработавшим данный вопрос [5]. Беря ее за основу, мы выделяем следующие этапы:

1. Адаптация инструмента. Единичные сочинения для маримбы, преобладание переложений. Отождествление маримбы и ксилофона (1950–1965).
2. Интеграция в концертную практику. Появ-

ление классов маримбы в консерваториях и университетах, расцвет деятельности «Токийского ансамбля маримб» («Tokyo Marimba Group»). В основном в это время исполнительство на маримбе относится к сфере ансамблевой и оркестровой музыки (1966–1976).

3. Повсеместное распространение игры на маримбе в Японии. Появление ярких сольных произведений для маримбы. Синтез достижений японской и американской школы (1977–1986).
4. Распространение в Японии и за ее пределами самостоятельных, художественно ценных произведений для пятиоктавной маримбы с использованием современных техник музыкального языка, элементами инструментального театра (1986–2000).

Далее рассмотрим каждый выделяемый период с акцентом на развитии системы обучения, исполнительства, производства инструментов и репертуара маримбы.

Первый период (1950–1965)

Главным импульсом распространения маримбы в Японии в этот и последующие периоды стала реформа образования 1947 года. Министерство образования законодательно утвердило, что «ксилофон должен использоваться в качестве учебного инструмента во всех начальных школах страны» [5, р. 49]. Это привело к тому, что каждый японский ребенок был знаком с ксилофоном. Мы говорим о маримбе в контексте развития ксилофонного исполнительства, потому что в Японии искусство маримбы своими истоками тесно связано с ксилофоном и на первом этапе развития отождествлялось с ним [6, р. 39]. Как указывает А. А. Рало в отношении маримбы, «развитие основных исполнительских навыков здесь опиралось на технику игры, подобную двухрядному ксилофону» [4, с. 16]. С 1950-х годов постепенно в школах начала появляться и маримба.

Но профессионально в 1950–1965 годах игре на маримбе в Японии учились только у частных педагогов. Такая практика была характерна и для США, где уроки давали перкуссионисты из местных симфонических оркестров. Принципиальная разница состояла в том, что в магазинах и би-

блиотеках США, в отличие от Японии, уже было много учебников по игре на маримбе, например, «Метод современной маримбы для начинающих» («Modern Marimba Method for Beginners») Клэра Омара Массера (1938) или «Музыка Рубэнка для маримбы» («Rubank's Music for Marimba») Арта Джоллифа (1946).

Но даже в США в середине XX века курс специальной маримбы был только в Северо-Западном университете, в других вузах были отделения ударных инструментов, без специализации. Многие преподаватели не советовали ученикам играть на маримбе, считая, что это помешает им заложить прочный фундамент в технике игры на ксилофоне. В Японии специализации маримбы не

было ни в одном вузе [5, p. 50].

Чрезвычайно сильное культурное влияние со стороны США после Второй мировой войны стало одной из главных предпосылок зарождения в Японии искусства маримбы. В рамках культурного обмена были совершены многочисленные поездки американских музыкантов. Так, в 1950 году в Японию из США приехал американский миссионер Лоуренс Лакур [4, с. 16]. Он привез с собой четыре маримбы «King George» (самые дорогие маримбы на тот момент) и провел в течение 5 месяцев 131 концерт по всей стране. Более 480000 японцев впервые услышали новый инструмент [6, p. 46].

Вскоре Японию посетил Джон Челлис Кон-

Рис. 1. Модель № 280 компании «Saito Gakki Seisakusyo»

III. 1. Model 280 of the company «Saito Gakki Seisakusyo»



нер (1913–2001), американский маримбист, композитор. Он выступил в колледже при университете Кобе с переложениями одной из фортепианных сонат В. А. Моцарта и Кантаты «Herz und Mund und Tat und Leben» (BWV 147) И.С. Баха, ловко используя четыре палочки, когда еще было принято играть двумя [7, p. 2]. Гастрольные поездки Дж. Коннера вдохновили многих, в том числе Юкиэ Курихару – будущую известную маримбистку, преподавателя Нагойского музыкального колледжа.

Появились и первые японские выдающиеся перкуссионисты, такие как Эйити Асабуки¹ и Йоити Хираока². Немалую роль в процессе распространения маримбы и ксилофона сыграл Токийский клуб ксилофонистов, основанный Эйити Асабуки в 1950 году и реорганизованный в Японскую ассоциацию ксилофона в 1957 году.

Формировались исполнительские коллективы. Так, в 1961 году Кейко Абэ создала трио маримб («Хебес Trio») вместе с Норико Хасега-

ва и Сидзуко Исикава. Все участницы – ученицы Э. Асабуки. В 1962 году был организован «Токийский ансамбль маримб», в который вошли наряду с Кейко Абэ и другие двадцатилетние маримбисты – Йошихиса Мизуно, Норико Хасегава, Шизуко Исикава, Такуо Тамура, Масао Йошикава. Успех этих исполнителей стал одним из факторов, повлиявших на дальнейшее развитие интереса к инструменту среди слушателей и композиторов.

В 1950–1965 гг. в Японии существовало две фабрики по изготовлению маримб – «Marimba Miyakawa» и «Saito Gakki Seisakusyo Co. Ltd». Маримба фирмы «Miyakawa» отличалась скромным диапазоном (3 октавы). Наиболее интересной была четырехоктавная Модель № 280 компании «Saito Gakki Seisakusyo» (Рис. 1). Это самая большая модель маримбы того времени [9].

На раннем этапе японские композиторы преимущественно создавали адаптации для маримбы западной музыки. Но уже тогда появилось несколько произведений, выходящих за

рамки культурной «трансплантации» – сюита «Conversation» Акиры Миёси (1962), «Serenata Marimbana» Юдзо Тоямы (1962), «Torse III» Акиры Миёси (1965), «Contrasts» Хикару Хаяси (для двух маримб, 1965), «Two Movements» Тосимицу Танака (премьера второй части состоялась в 1965 году на втором концерте «Токийского ансамбля маримб», премьера обеих частей – в 1968 году) [5, р. 50-51]. Приемы игры в них в основном ограничиваются ординарными ударами ровными короткими длительностями в быстром темпе или tremolo. Поскольку в Японии искусство маримбы на этом этапе отождествлялось с ксилофонным, фактура и выразительные средства в сочинениях также были похожи. Специфика тембровых воз-

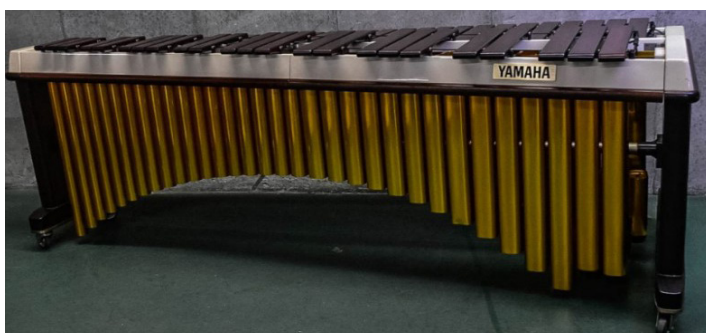
можностей маримбы еще не была осознана в полной мере.

Второй период (1966–1976)

В японских начальных школах продолжали давать уроки игры на ксилофоне ученики Э. Асабуки. Среди них – Муцуко Танея³ (Mutsuko Taneya), и Сёдзи Кудо⁴ (Shoji Kudo). Это было первое поколение маримбистов, предшествовавшее второй волне, на гребне которой блистали такие исполнители как Кейко Абэ и Йошихиса Мизуно.

В период 1966–1976 гг. лишь немногие вузы могли предложить курсы игры на маримбе. Так, в 1970 году Кейко Абэ начала обучение в классе маримбы в Высшей школе музыки Тохо Гакуэн

Рис. 2. Модель YM-5000 компании «Yamaha»
III. 2. Model YM-5000 of the company «Yamaha»



(Токио). Митико Такахаси поступила в Музыкальную академию Мусасино в Токио – единственный вуз, в котором на тот момент была кафедра маримбы. По свидетельству Мигуми Очи, все студенты академии были обязаны изучать современные сольные и камерные произведения для маримбы, написанные японскими композиторами [5, р. 54–55].

В это время выделяются четыре ведущих фигуры в исполнительстве на маримбе – Кейко Абэ, Дзюнко Огава, Муцуко Танея и Митико Такахаси. В 1966 году состоялся сольный концерт Д. Огавы в Осаке, на котором прозвучал скрипичный концерт C-dur op. 48 Д. Кабалевского в переложении для маримбы и оркестра (советский композитор сам слышал исполнение этой версии Концерта во время своего пребывания в Японии) [5, р. 55]. В репертуаре М. Танея, начавшей концертную деятельность в 1968 году, была представлена новейшая музыка, а также переложения классических произведений для маримбы.

Множество сочинений для маримбы было исполнено М. Такахаси, включая «Гитималью» («Gitimalya», 1974) Тору Такемицу [5, р.56]. Она внесла большой вклад в развитие репертуара маримбы, решив заказывать произведения за рубежом, и тем самым привлекая интерес к инструменту широкого круга японских композиторов [6, р. 63].

Таким образом, в 1966–1976 гг. существенно возросло количество профессиональных исполнителей, а сотрудничество между композиторами и маримбистами становилось устойчивой традицией.

По производству инструментов в эти годы Япония начала выходить в первые ряды наравне с США. Их изготовлением занимались компании «Yamaha Corporation», «Saito Gakki Seisakusho Co. Ltd.», «Korogisha Co. Ltd.» и др. Сотрудничество «Yamaha» и Кейко Абэ привело к созданию новой модели YM-5000 – первой маримбы с диапазоном в четыре с половиной октавы (Рис. 2).

В 1966–1976 гг. многие японские композито-

ры под влиянием второй волны авангарда находились в поисках новых техник, выразительных средств, свежих тембров [5, р. 48-49]. Благодаря трем сольным концертам К. Абэ (1968, 1969, 1971) получили известность новые произведения, впоследствии вошедшие в основной репертуар маримбистов, – «Time for Marimba» Минору Мики, «Mirage» Ясуо Суэёси, Дивертисмент для маримбы и альтового саксофона Акиры Юямы, Концерт для маримбы и струнного ансамбля А. Миёси и др. [5, р. 57]. Выделим также произведение «For Marimba I» (1975) Токухидэ Ниими, премьера которого состоялась в исполнении Йошитаке Акасэ. В этот период ансамбли преобладали над сольными произведениями, в них постепенно раскрывалась специфика инструмента, происходила его естественная интеграция в концертную практику.

Третий период (1977–1986)

Хотя в 1970-е гг. рекомендация Министерства образования о включении ксилофона и маримбы в образовательный процесс в начальной школе была отменена, интерес к инструменту со стороны детей продолжал поддерживаться благодаря распространению детских ансамблей с участием маримбы (ансамбль «Пони», «Детский ансамбль маримб Хиросимы») [5, р. 99]. Было широко распространено и частное обучение на маримбе.

В высших учебных заведениях Японии концертное исполнительство на маримбе постепенно становилось самостоятельной специальностью (например, в Высшей школе музыки Тохо Гакуэн, где преподавала К. Абэ). Повысились и требования образования: студенты старших курсов должны были хорошо владеть игрой на четырех палочках.

Рис. 3. Модель YM-6000 компании «Yamaha»

Ill. 3. Model YM-6000 of the company «Yamaha»



Как кажется, здесь важным толчком для развития специализации стало взаимовлияние американской и японской школы, появление и проникновение в Японию новых методов игры четырьмя палочками на маримбе из США – К.О. Массера, Л. Г. Стивенса (хотя традиционный захват остается преобладающим в Японии)⁵ [5, р. 101].

Важными событиями на пути к мировому признанию японской школы маримбы и ее интеграции с американской школой стали международные конференции, организованные американским Обществом перкуSSIONистов (Percussive Arts Society) с 1976 года [5, р. 93].

Японские исполнители на маримбе, такие как Кейко Абэ, Митико Такахаси и Муцуко Танея, начали давать концерты на международном уровне. Так, Муцуко Танея дала успешный сольный концерт на маримбе в Китае в 1981 году, в США (Карнеги-холл, Нью-Йорк) в 1989 году.

К этому времени заявило о себе новое по-

коление маримбистов, учившихся у Кейко Абэ. Среди них – Муцуко Фудзии, окончившая Токийский университет искусств в 1971 году. В 1979 году она выступила в США на музыкальном фестивале в Эниде, штат Оклахома («Enid Tri-State Music Festival») и провела мастер-классы по современному японскому репертуару для маримбы в Учительском государственном университете и Университете штата Луизиана [5, р. 102].

Период 1977–1986 гг. был отмечен утверждением монополии трех компаний-гигантов – «Yamaha Corporation», «Saito Gakki Seisakusho Co. Ltd.» и «Korogisha Co. Ltd.». Сияющей звездой мира маримбы в этот период, несомненно, была YM-6000, выпущенная в 1984 году – первая пятиоктавная маримба, результат бесчисленных попыток усовершенствования инструмента Кейко Абэ и инженеров «Yamaha» (Рис. 3).

В третий период сольные произведения для маримбы по заказу исполнителей появлялись в

концертных программах все чаще. Так, в 1979 году Митико Такахаси заказала у Ёриаки Матудаира «Oscillation» для маримбы соло и оркестра. За это произведение композитор получил самую престижную премию в Японии – премию Отака [6, p. 63].

Японские произведения для маримбы становились известными и востребованными не только в стране, но и далеко за ее пределами. Среди самых ярких сочинений этого периода, исполненных за рубежом, – «Мичи» (1978) К. Абэ, впервые прозвучавшее в США в 1979 году, и «Marimba Spiritual» для маримбы и трех ударных инструментов (1983–1984) Минору Мики, премьера которого состоялась в Нидерландах в 1984 году [5, p. 102-103].

Четвертый период (1987–2000)

В конце XX века игра на маримбе стала важной составляющей оценки общего исполнительского уровня студентов-перкуSSIONистов в Японии. Некоторые консерватории на вступительных экзаменах требовали от абитуриентов продемонстрировать простую игру на маримбе с использованием четырех палочек. Десятилетием раньше для таких прослушиваний было бы достаточно игры на двух палочках [5, p. 113].

С 1980-х годов талантливые молодые японские маримбисты уезжают учиться в США. Существенной проблемой для них становился выбор педагога, поскольку лишь немногие американские маримбисты использовали традиционный перекрестный захват, который распространен в Японии. Среди американских педагогов, владеющих традиционным методом игры – Нэнси Зельцман из Бостонской консерватории⁶ [5, p. 114].

Успех Кейко Абе, Митико Такахаси и Муцуко Фудзии стал примером для молодого поколения. Часть уехавших на обучение в США молодых маримбистов, в том числе Момоко Камия и Нанаэ Мимура, вернулись на родину, другие, такие как Макото Накура и Наоко Такада, решили остаться в Америке. В 1990-х годах, когда международные конкурсы и фестивали маримбы стали широко доступны, процессы учебной и творческой миграции усилились. Для японской школы маримбы данная ситуация двойственна: часть талантливых исполнителей «оседает» в другой стране, из-за чего японское искусство, безусловно, несет утраты. В то же время покинувшие родину исполнители своим примером

повышают престиж японской школы.

Крупнейшие японские фабрики прочно утвердили свое положение лидеров на мировом рынке музыкальных инструментов, производя новый пятиоктавный инструмент. До настоящего времени японские маримбы считаются лучшими по качеству и акустическим характеристикам.

Распространение пятиоктавной маримбы привело к усложнению репертуара. Среди первых произведений, написанных для нее, – «Призма» К. Абэ для солирующей маримбы (1986), переработанная в концертную форму (Рапсодия «Призма» для маримбы и духового оркестра) в 1995 году [5, p. 117-119].

Среди произведений для маримбы периода 1987–2000 гг. выделяются и опусы Такаёси Ёсиока – «Square Dance» («Кадриль») для квартета маримб (1996), а также три Сюиты для маримбы (№1 – 1989, №2 – 1991, №3 – 1993). В «Square Dance», помимо необычного приема игры (удар палочкой о палочку), используются элементы театрализации. Маримбы расположены квадратом (подобно тому, как располагаются пары танцоров в кадрили), исполнители, меняясь местами, играют на разных инструментах. Тем самым создается причудливое наложение пластической и музыкальной композиции. В этом отношении представляет интерес и сочинение Акиры Миёси «Ripple» (1999), в котором маримбист кроме ординарных приемов игры на инструменте, должен использовать свой голос.

Подведем некоторые итоги. Достижение японской школой маримбы передовой позиции в мире стало результатом работы нескольких поколений музыкантов. За короткий срок были освоены все направления – образование, производство инструментов, исполнительство и репертуар. Их развитие происходило неравномерно, поскольку на разных этапах стояли разные задачи, которые успешно были решены:

1. На первом этапе привезенная американскими музыкантами, маримба прижилась в Японии, подобно сажению на чужой земле. Благодаря реформе образования маримба получила широкое распространение, и это позволило сформироваться целому поколению японских исполнителей.
2. На втором этапе из-за возросшего спроса на ксилофон и маримбу со стороны исполнителей активизировалось производство инструментов, предопределив роль Японии как «фабрики» мирового уровня. Модернизация

инструмента в свою очередь способствовала росту концертного исполнительства на маримбе и введению игры на инструменте в курс высших учебных заведений.

3. На третьем этапе, когда исполнительское искусство маримбы достигло высокого уровня, возникла необходимость решения вопроса о качестве и количестве произведений. Японские сочинения для маримбы прошли свой собственный путь – от первых адаптаций до самобытных ярких образцов, выражающих японский стиль.
4. На четвертом этапе – синтезирующем – образовательный, композиторский, производственный и исполнительский аспекты уже были достаточно развиты, чтобы позволить выйти японской школе маримбы на мировой уровень. Серьезно возросли требования к маримбистам в вузах, что положительно отразилось на исполнительстве. Японские исполнители начали гастролировать и побеждать на конкурсах по всему миру, популяризируя произведения национальных композиторов. Утвердился авторитет Японии как главного центра производства концертной маримбы.

Расцвет школы маримбы в Японии закономерен, он произошел благодаря совместным усилиям представителей нескольких поколений музыкантов. Именно их самоотверженный труд привел к «золотому веку» маримбы.

Примечания

¹ Эйити Асабуки (1909–1993) – один из основателей школы игры на ксилофоне в Японии. Известный японский исполнитель на ударных инструментах, композитор и педагог.

² Йоити Хираока (16 августа 1907 — 13 июля 1981) — ксилофонист из Японии, с 1963 года постоянно проживал в США. См. подробнее: [8].

³ Муцуко Танея (Mutsuko Taneя, г. р. 1944) — японская исполнительница на маримбе, начавшая концертную деятельность с 1968 года и неоднократно выступавшая в городах Японии, Китая, Австралии, США. Профессор Младшего колледжа Осаки Синай Джогакуин, Университета Осака Кёйку, специальный член Японского общества ксилофонов, член Баховского общества в Токио.

⁴ Роль Сёдзи Кудо (Shoji Kudo) в развитии японской школы маримбы неопределима: в 1976 году педагог издал первый том учебника «Методика моккина. Альбом для маримбы» («もっきんのメソッド. マリンバ・アルバム 1»), издательство Дзен

Онгаку, 1976; второй и третий том вышли в 1985 и 1993 годах). В настоящее время он считается одним из базовых учебников игры на маримбе.

⁵ В традиционном захвате (возникшем исторически всех раньше) исполнитель на маримбе держит две палочки так, что они перекрещиваются внутри ладони. В захвате К.О. Массера, вошедшем в практику на рубеже 1920–1930-х гг., и производном от него захвате Л.Г. Стивенса, используемом с 1976 г., палочки удерживаются независимо друг от друга (одна – первым, вторым и третьим пальцами, другая – четвертым и пятым).

⁶ Ее книга «Four Mallet Marimba Playing: A Musical Approach for All Levels» («Игра на четырех палочках для маримбы: метод игры для всех уровней») была опубликована издательством Hal Leonard в 2003 году.

Список литературы

1. Акопян Л.О. Восточно-западный синтез в творчестве Тору Такэмицу // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2017. № 1 (43). С. 31–38.
2. Капитулина К. Е. Особенности использования четырехпалочной техники игры на ударных инструментах в условиях дополнительного образования // Музыкальная культура, педагогика и образование: сборник материалов шестого всероссийского с международным участием научного студенческого форума факультета искусств, Курск, 05 декабря 2019 года. Курск: Курский государственный университет, 2020. С. 112–118.
3. Измаилов А. М., Коротков В.В. Исполнительские средства и выражения в исполнительстве на клавишных ударных инструментах // Наука, инновации, общество в современных условиях: монография. Пенза: Наука и Просвещение, 2022. С. 105–121.
4. Рало А.А. Эволюция сольного исполнительства на ксилофоне, маримбе, вибратоне: Автореферат дисс. ... канд. искусств. Ростов-на-Дону, 2016. 23 с.
5. Megumi O. One Hundred Years of the Concert Marimba: American and Japanese Innovation and Convergence, 1915 to 2014. Ph.D. dissertation, Musical Arts, University of Washington. Washington, 2016. 167 p.
6. Scott R. C. W. The Art of Marimba in Tokyo: Emergence in the Twentieth Century. Ph.D. dissertation, Musical Arts, University of Toronto. Toronto, 2015. 148 p.

7. Takafuji M. History of Marimba in Japan before Keiko Abe // Nagoya College of Music Research Bulletin [名古屋音楽大学研究紀要第]. 2016. Vol. 34–35. P. 1–3. URL: <https://meion.repo.nii.ac.jp/records/8> (Accessed 10 November 2023).
8. Goto A. Yoichi Hiraoka: His Artistic Life and His Influence on the Art of Xylophone Performance. Ph.D. dissertation, Musical Arts. Denton, 2013. URL: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc500161/> (Accessed 10 November 2023).
9. Fujii M, Senzoku Marimba Research Group. Evolution of the Japanese Marimba – A History of Design Through Japan’s 5 Major Manufacturers. Washington: Percussive Arts Society, 2009. URL: <https://www.pas.org/files/fujiidatabasevol2.pdf> (Accessed 10 November 2023).

References

1. Akopyan, L.O. (2017), “East-Western synthesis in the works of Toru Takemitsu”, *Aktual’nyye problemy vysshego muzykal’nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], no. 1 (43), pp. 31–38.
2. Kapitulina, K. E. (2020), “Features of using the four-stick technique of playing percussion instruments in additional education”, *Muzykal’naya kul’tura, pedagogika i obrazovaniye : sbornik materialov shestogo vserossiyskogo s mezhdunarodnym uchastiyem nauchnogo studencheskogo foruma fakul’teta iskusstv, Kursk, 05 dekabrya 2019 goda* [Musical culture, pedagogy and education: collection of materials of the sixth All-Russian scientific student forum of the Faculty of Arts with international participation, Kursk, December 05, 2019], Kursk State University, Kursk, Russia, pp. 112–118.
3. Izmailov, A.M. and Korotkov, V.V. (2022), “Performing means and expressions in performing keyboard percussion instruments”, *Nauka, innovatsii, obshchestvo v sovremennykh usloviyakh: monografiya* [Science, innovation, society in modern conditions: monograph], Science and Education, Penza, Russia, pp. 105–121.
4. Ralo, A.A. (2016), “The evolution of solo performance on xylophone, marimba, vibraphone”, Abstract of Ph.D. dissertation, musical art, Rostov State Rachmaninov Conservatoire, Rostov-on-Don, Russia.
5. Megumi, O. (2016), “One Hundred Years of the Concert Marimba: American and Japanese Innovation and Convergence, 1915 to 2014”, Ph.D. dissertation, musical art, University of Washington, Washington, USA.
6. Scott, R. C. W. (2015), “The Art of Marimba in Tokyo: Emergence in the Twentieth Century”. Ph.D. dissertation, musical arts, University of Toronto, Toronto, Canada.
7. Takafuji, M. (2016), “History of Marimba in Japan before Keiko Abe”, *Nagoya College of Music Research Bulletin* [名古屋音楽大学研究紀要第], vol. 34–35, pp. 1–3, available at: <https://meion.repo.nii.ac.jp/records/8> (Accessed 10 November 2023).
8. Goto, A. (2013), “Yoichi Hiraoka: His Artistic Life and His Influence on the Art of Xylophone Performance”, Ph.D. dissertation, musical arts, University of North Texas, Denton, USA, available at: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc500161/> (Accessed 10 November 2023).
9. Fujii, M. and Senzoku Marimba Research Group (2009), *Evolution of the Japanese Marimba – A History of Design Through Japan’s 5 Major Manufacturers*, Percussive Arts Society, Washington, USA, available at: <https://www.pas.org/files/fujiidatabasevol2.pdf> (Accessed 10 November 2023).

Информация об авторе

Цюй Кэлэй — аспирант кафедры истории музыки

Information about the author

Qu Kelei — postgraduate student of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 17.11.2023; одобрена после рецензирования 11.12.2023; принята к публикации 20.12.2023. The article was submitted 17.11.2023; approved after reviewing 11.12.2023; accepted for publication 20.12.2023