

**JOSEPH HAYDN KONSERVATORIUM**

des Landes Burgenland

**Alessandra Mariella REINER**

**Die Entwicklung der modernen Konzertmarimba  
und die daraus entstehenden Schlägeltechniken und Spielarten**

Matrikelnummer N.A32.12AA034

Studienkennzahl N.A32

**BACHELORARBEIT aus der Studienrichtung**

**Instrumental(Gesangs)pädagogik**

Erstellt innerhalb des Wintersemesters 2017/18

Eingereicht am:

Institut – Abteilung 1

Betreuer: Prof. Mag. Dr. Günther Kleidosty, MAS

Eisenstadt, März 2018

# Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis.....	2
Vorwort.....	3
Einleitung .....	4
1. Die Marimba.....	5
2. Geschichte .....	6
2.1 Herkunft .....	6
2.2 Weiterentwicklungen in Lateinamerika.....	7
2.3 Die Entwicklung zur heutigen Konzertmarimba .....	8
2.3.1 Keiko Abe .....	8
3. Techniken.....	13
3.1 Burton Grip .....	14
3.2 Traditional Grip .....	15
3.3 Stevens Grip .....	17
3.4 6 Schlägeltechnik.....	19
4. Spielarten .....	21
4.1 Dead Stroke und Body Damping.....	22
4.2 One Hand Roll und Wirbel .....	23
4.3 Mallet Handle .....	24
4.4 Spezial Schlägel und andere Klangerzeuger .....	26
5. Resümee.....	28
6. Übersetzungen.....	30
7. Quellenverzeichnis.....	31
8. Abbildungsverzeichnis .....	32
Erklärung über die eigenständige Abfassung.....	33

# Vorwort

Das Schlagwerkinstrumentarium in all seiner Größe und Vielfalt hat mich von Kindesbeinen an immer begeistert. Die Möglichkeit so viele Instrumente unterschiedlichen Klangs, Bauweise und Form spielen zu können war, und ist für mich heute noch faszinierend. Die Einsatzbereiche des Schlagwerks sind für mich nahezu grenzenlos und in diversen Kulturen verschieden verankert.

Ein Instrument hat bei mir allerdings einen ganz besonderen Eindruck hinterlassen, die Marimba. Sowohl die beeindruckende Größe und der einzigartig Klang, als auch die, für mich als Kind völlig unmöglich erscheinende Tatsache, dieses Instrument mit mehr als einem Schlägel pro Hand spielen zu können und dennoch so sicher zu sein, dass auch jeder Schlag richtig platziert werden kann, hat mich damals in seinen Bann gezogen.

Bis heute hat sich meine Faszination für dieses einmalige Instrument nicht verändert. Daher ist es für mich naheliegend, wenn es die Möglichkeit dazu gibt, auch meine Bachelorarbeit diesem Instrument zu widmen. Dabei ist es mir wichtig aufzuzeigen, wo die Ursprünge der Marimba liegen und was nötig war, damit sich das Instrument dorthin entwickeln konnte wie wir es heute kennen. Des Weiteren möchte ich mit dieser Arbeit auch einen Fokus darauf legen, welche technischen Möglichkeiten gemeinsam mit der Marimba und der eigens dafür entstandenen Literatur aufgekommen sind, dies betrifft sowohl Schlägeltechniken als auch Spielarten und klangliche Effekte.

Für mich persönlich stellt die Marimba eine große Bereicherung des Schlagwerkinstrumentariums dar und sie ist für mich, aus eben jenem, nicht mehr wegzudenken. Auch wenn ich im Großen und Ganzen jedes Instrument gerne spiele, mit welchem ich mich beschäftigen darf, so hat die Marimba dennoch eine gewisse Favoritenrolle bei mir eingenommen.

# Einleitung

Die Marimba ist als Instrument aus dem heutigen Solo-, Ensemble- und Konzertrepertoire für SchlagwerkerInnen und auch KomponistInnen nicht mehr wegzudenken. Dass dieses Instrument in der westlichen Kultur allerdings erst spät seinen Platz und seine Wirkungsmöglichkeit gefunden hat, ist oft schwer vorstellbar. Die Marimbasolistin Katarzyna Mycka beschreibt die Entdeckung der Marimba am nordamerikanischen bzw. europäischen Kontinent wie folgt:

*„Es kam Mitte des 20. Jahrhunderts wieder zur Erscheinung, als man nach modernen kompositorischen Techniken und Klängen suchte. Als sich dann mehr und mehr alles abgenutzt hatte, hat man nach exotischen Klängen gesucht und so die Marimba wieder gefunden. In Mexiko oder Guatemala ist es nie verloren gegangen. Marimba ist dort das Instrument.“<sup>1</sup>*

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich daher mit der Herkunft der Marimba bis hin zu ihrer Einführung als Konzert- und Soloinstrument. Dabei wird vor allem auf die instrumentenbautechnische Entwicklung, welche notwendig war, um die Marimba in ihrer heutigen Form und Gestalt fertigen zu können, eingegangen. Diese Veränderung des Instruments bringt auch die Erfordernis neuer technischer Spielmöglichkeiten mit sich. Meine Forschungsfrage bezieht sich auf die neuen technischen Spielmöglichkeiten und Schlägeltechniken, welche sich auf Grund der Veränderung des Instruments und der dadurch neu entstandenen Literatur, ergeben und entwickelt haben. Hierbei sei noch zu erwähnen, dass es sich bei dieser Arbeit nicht um eine Technikscheule handelt. Vielmehr soll mittels der vorliegenden Arbeit aufgezeigt werden, wie wichtig die Entwicklung der Marimba auch in spieltechnischer Hinsicht war. Denn erst durch die, für das neu entwickelte Instrument, entstandene Literatur, war die Notwendigkeit gegeben neue Techniken zu entwickeln und neue klangliche Effektmöglichkeiten der Marimba zu erforschen.

---

<sup>1</sup> Pflieger, Tobias: *Portrait Katarzyna Mycka: Es gibt einen Platz für Marimba in der Konzertwelt.*  
<https://portraits.klassik.com/people/interview.cfm?KID=9911> (13.11.2017)

# 1. Die Marimba

Bei der Marimba - oder auch dem Marimbaphon - handelt es sich um ein so genanntes Aufschlagideophon, also ein Instrument, bei welchem ein Anschlagsmittel oder ein Schloggerät zur Tonerzeugung benötigt wird. Für die Tonerzeugung bei der Marimba werden gewöhnlich Schlägel, auch Mallets genannt, verwendet. Des Weiteren werden Aufschlagideophone nach der Form der schwingenden (tonerzeugenden) Teile unterschieden. Diese werden in Aufschlagstäbe-, platten-, -röhren und -gefäße unterteilt.<sup>2</sup>

Die Marimba zählt hierbei zu der Gruppe der Instrumente mit Aufschlagstäben, so genannten Klangstäben. Diese bestehen wie bei einem Xylophon aus Holz, wohingegen die Klangstäbe bei Vibraphonen und Glockenspielen aus Metall gefertigt werden. Durch die hölzernen Klangstäbe und das Fehlen eines Pedals, wieder im Unterschied zu einem Vibraphon, ist die Klangdauer relativ kurz. Um diesen Klang jedoch ein wenig verlängern und verstärken zu können, werden unter den Klangstäben so genannte Resonatoren angebracht. Diese dienen, wie der Name schon sagt, als Resonanzkörper.

Für den Klang der Marimba sind, abgesehen von der Art des Holzes, welches für die Klangstäbe verwendet wird, und von der Tiefe der Resonatoren, vor allem die Schlägel ausschlaggebend. Dabei handelt es sich meist um Kork- oder Plastikköpfe, welche an einem Rattan oder Holzstiel befestigt und anschließend mit Garn umwickelt werden. Je nachdem, wie viel Garn verwendet wird, beziehungsweise welche Stärke das Garn hat, desto härter und lauter oder weicher und leiser kann der Ton mit den entsprechenden Schlägeln gespielt werden.

---

<sup>2</sup> vgl. Michels, Ulrich. *dtv-Atlas: Band 1, Systematischer Teil Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG. 1977. S 27,29.

## 2. Geschichte

### 2.1 Herkunft

Die Marimba stammt ursprünglich aus Afrika. Auch der Name des Instruments „Marimba“ leitet sich aus dem Afrikanischen ab: so bedeutet „rimba“ so viel wie „Xylophon mit einem einzigen Klangstab“ und „ma“ bedeutet „eine Menge Gegenstände“. Als „Ma-Rimba“ bezeichnet also ein Instrument mit einer Menge Klangstäbe. In Afrika haben sich regional verschiedenste marimba- und xylophonartige Instrumente entwickelt. Dabei hat sich vor allem ein Instrument hervorgetan, welches zum einen auch heute in Europa nicht ganz unbekannt ist, zum anderen ein paar Eigenheiten an die Marimba weitergegeben hat: das *Balafon*.

Bei dem Balafon handelt es sich um ein diatonisch oder pentatonisch gestimmtes Aufschlagideophon, bei welchem die Klangstäbe mittels Ziegenhautstreifen auf einen Bambusrahmen gespannt werden. Als Resonatoren dienen hierbei, wie bei Abbildung 1 gut sichtbar, so genannte Kalebassen. Dies sind Kürbisse, welche ausgehöhlt werden. In den hohlen Innenraum werden Fledermausflügel beziehungsweise heute wird eher Zigarettenpapier eingeklebt, um einen schnarrenden Klang zu entwickeln, ähnlich der Schnarrseiten einer Snare Drum. Diese Tradition, bei welcher Flügel oder Papier in die Resonatoren eingeklebt werden, hat das Balafon an die Marimba weitergegeben. Diese Tradition besteht auch heute noch, allerdings nur in Teilen Mexikos und Südamerikas.

Abb.1: Balafon mit dazugehörigen Schlägeln



Auf Grund der Größe des Balafons ist es möglich, dieses im Sitzen zu spielen oder es sich mittels Schultergurt umzuhängen. Da es einerseits keine festgelegten Stimmungen für Balafone gibt und es andererseits auch nicht maschinell erzeugt wird, ist jedes Instrument ein Unikat.

Ein dem Balafon ähnliches Instrument entwickelte sich auch in der Musikkultur der südostasiatischen Gamelan-Musik. Dieses wurde ebenso meist im Sitzen gespielt und auch die Größe ähnelt sehr der eines Balafons. Allerdings wurden für die südostasiatischen Instrumente auch Metallklangstäbe verwendet.

## **2.2 Weiterentwicklungen in Lateinamerika**

Durch den Sklavenhandel im 16. und 17. Jahrhundert und die Deportation zahlreicher Afrikaner gelangte auch die Marimba nach Mittel- und Südamerika. Die AfrikanerInnen begannen, ihre Instrumente nachzubauen und tauschten bei den Marimbas die Kalebassen gegen hölzerne Resonanzkörper aus. Diese wurden, ähnlich wie bei der modernen Marimba, den Klangstäben der Größe nach angepasst, je länger der Klangstab desto größer der Resonanzkörper, und umgekehrt. Das Anbringen von Papier und Ähnlichem im Inneren der Resonatoren behielten die InstrumentenbauerInnen auch in ihrer neuen Heimat bei.

Eine besondere Form der Marimba entwickelte sich in Mexiko und wird heute auch in Guatemala und Costa Rica verwendet, die *Marimba Grande*. Bei dem Instrument handelt es sich um eine chromatisch gestimmte Marimba mit einem Tonumfang von  $6 \frac{1}{2}$  Oktaven, also 79 Klangstäben. Dieses Instrument wird meist von mehreren MusikerInnen gespielt. Sowohl bei der Marimba Grande als auch bei kleineren Formen der Marimba, welche teilweise auch diatonisch aufgebaut sind, handelt es sich vor allem in Mexiko um weit verbreitete Volksinstrumente. Während sich in Europa, Japan und den USA die Marimba hauptsächlich zu einem Soloinstrument entwickelt hat, wird sie in Mittelamerika, besonders in Mexiko, fast ausschließlich als Ensembleinstrument verwendet.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts begannen nordamerikanische Firmen wie Deagen oder Leedy die lateinamerikanischen Instrumente nachzubauen. Diese Nachbauten fanden nach und nach ihren Weg in die amerikanischen und europäischen Symphonie-Orchestren. Allerdings muss an dieser Stelle gesagt werden, dass die ersten Versuche, die Marimba, auch einem breiten Publikum schmackhaft zu machen nicht funktioniert haben. Daher wurde die Marimba anfangs eher nur zur musikalischen Untermalung bei Vaudevilles und komödiantischen Aufführungen verwendet. Den ersten Höhenflug als Soloinstrument erlebte die Marimba erst nach dem Zweiten Weltkrieg - durch die beginnende Entwicklung der 4 Schlägeltechnik und vor allem durch Darius Milhauds „Konzert für Marimba und Vibraphon“.<sup>3</sup>

Amerikanische Missionare brachten die Marimba in den 1950er Jahren des vergangenen Jahrhunderts nach Asien. Dies sollte die Geschichte des Instrumentes nachhaltig beeinflussen, denn auch Keiko Abe, die treibende Kraft für die Entwicklung der modernen Konzertmarimba lernte das Instrument durch einen amerikanischen Missionar namens Lawrence L. Lacour kennen.

*„Abe's first encounter with a marimba took place in the early 1950s when Lawrence L. Lacour, an American missionary and professor at Oral Roberts University, brought four marimbas to Japan.“<sup>4,5</sup>*

## 2.3 Die Entwicklung zur heutigen Konzertmarimba

### 2.3.1 Keiko Abe

Die in Tokyo geborene Marimbaphonistin Keiko Abe begann ihre Solokarriere bereits im Alter von 13 Jahren. Nachdem sie einen Xylophon-Wettbewerb gewinnen konnte bot man ihr an, regelmäßig Beiträge im japanischen Radio

---

<sup>3</sup> vgl. Vienna Symphonic Library GmbH (AT). <https://www.vsl.co.at/de/Marimba/History> (13.11.2017)

<sup>4</sup> Vogel Weiss, Lauren: *Keiko Abe. Percussive Arts Society*. <http://www.pas.org/about/hall-of-fame/keiko-abe> (13.11.2017)

<sup>5</sup> Übersetzung Nr.1 siehe Seite 28



mitzugestalten. Aufgrund der großen Beliebtheit dieser Radiosendung bekam Abe die Möglichkeit, neben einer eigenen Radioübertragung für Marimba- und Malletensembles, mit dem Titel „*Good Morning Marimba*“, auch eine Fernsehshow zu gestalten, in welcher sie Kindern das Xylophon- und Marimbaspiel lehrte. Abe selbst beschreibt in einem Interview ihre erste Begegnung mit einer Marimba wie folgt:

*"One day I was going by the morning ceremony when I saw the marimbas and heard the hymns that were being played. I was so taken by the sound that I forgot where my seat was! It was a different sound, so deep - especially the low sounds - and it made a strong impression."*<sup>6,7</sup>

Abe sollte Jahre später die Möglichkeit bekommen, den Klang dieses, für sie so eindrucksvollen Instrumentes, zu verändern und ihren eigenen Vorstellungen - bis zu einem gewissen Grad - anzupassen.

1968 präsentierte Keiko Abe ein Solokonzert mit dem Titel „*Keiko Abe Evening of Marimba*“. Dieses Konzert war das erste reine Solokonzert für Marimba in der Geschichte der ernsten klassischen Musik. Für das Konzert wurden sämtliche Werke eigens für Marimba bearbeitet oder komponiert. Für die herausragende Leistung bei diesem gelungenen Konzert und die großen Bemühungen, die dahintersteckten, wurde Keiko Abe mit dem *Fine Arts Excellence Award* ausgezeichnet. Diesen Preis erhielt sie in den Jahren 1974, 1976 und 1989 noch einmal. Neben zahlreichen anderen Auszeichnungen wurde Abe im Jahr 1993 eine besonders große Ehre zu teil. Sie wurde als erste Frau überhaupt in die *Percussive Arts Society Hall of Fame* aufgenommen.<sup>8</sup>

Neben all diesen herausragenden Leistungen ist Keiko Abe aber vor allem als Leitfigur in der Entwicklung der Konzertmarimba und auch der Spieltechnik zu nennen - und als eine der wichtigsten Komponistinnen für Marimbaliteratur.

---

<sup>6</sup> Vogel Weiss, Lauren: *Keiko Abe. Percussive Arts Society*. <http://www.pas.org/about/hall-of-fame/keiko-abe> (13.11.2017)

<sup>7</sup> Übersetzung Nr.2 siehe Seite 28

<sup>8</sup> vgl. Keiko Abe web Page. <http://www.keiko-abe.com/englishindex.html> (13.11.2017)

1963 suchte der Instrumentenhersteller Yamaha in Japan junge MarimbaphonistInnen, die an der Entwicklung eines neuen Instrumentes mitarbeiten würden. Auf Grund ihrer klaren Vorstellung von Klang und Design, vor allem aber wegen ihres Wunsches die Marimba auch als Konzertinstrument verwenden zu können, wurde Keiko Abe von Yamaha ausgewählt an der Entwicklung mitzuwirken. Hört oder liest man, wie Abe über den Klang und die Seele der Marimba spricht, verwundert es kaum, dass gerade sie für die Mitarbeit an der Weiterentwicklung ausgewählt wurde:

*„When I play, I have a great desire to find its [the marimbas] expressive possibilities - knowing that at one time this most beautiful wood came from a living tree with its own history and experience. It is as if the marimba bar breathes like a living tree, and when I make music I want to breathe with it.“<sup>9,10</sup>*

Die neu entwickelte Marimba bekam, gleich dem Klavier, erhöhte „schwarze Tasten“, wodurch eine höhere Bewegungsfreiheit am Instrument gewährleistet wird. Um die Möglichkeit zu erlangen, jene Klangstäbe auch am unteren Rand anspielen zu können, ohne dabei allzu große klangliche Einbußen zu erhalten, wurden die Stäbe an der dem Spielenden zugewandten Seite, leicht abgeflacht. Dies ermöglichte es dem Spieler oder der Spielerin trotz schnellerer Tempi, einen relativ vollen Klang zu erzeugen, auch wenn die Klangstäbe nicht in der Mitte - und damit direkt oberhalb der Öffnung des Resonators - angeschlagen werden können.

Ein weiterer Aspekt war, den Tonumfang des Instrumentes zu erweitern. Dies forderte vor allem die Literatur. Da es zu diesem Zeitpunkt noch keine große Auswahl an reiner Marimbaliteratur gab, griff man zunächst auf Celloliteratur zurück, da sich diese auch auf Grund des warmen Klanges der Marimba besonders gut wiedergeben lässt. Allerdings war man mit den damals üblichen 4-Oktaven-Marimbass dazu gezwungen, Teile zu oktavierem oder überhaupt

---

<sup>9</sup> Vogel Weiss, Lauren: *Keiko Abe. Percussive Arts Society*. <http://www.pas.org/about/hall-of-fame/keiko-abe> (13.11.2017)

<sup>10</sup> Übersetzung Nr.3 siehe Seite 28

wegzulassen. Um die vorliegende Literatur endlich mit vollem Klang spielen zu können, wurde der Marimba eine 5. Oktave hinzugefügt.

Des Weiteren wurden die Holzresonatoren durch Metallresonatoren ersetzt, was einen deutlicheren Anspruch der Töne zur Folge hatte. Außerdem wurden keine Papierstreifen oder ähnliches mehr mit den Resonatoren verarbeitet. Das schnarrende Geräusch, welches so typisch für die afrikanischen und lateinamerikanischen Marimbas ist, verschwindet damit also. Bei dem neu entwickelten Instrument wurden - wie auch bei seinen Vorgängern - die Länge und zum Teil auch die Breite der Resonatoren mit den Maßen der Klangstäbe in Einklang gebracht.

Um einen möglichst reinen Holzklang zu erzeugen, ist abgesehen von der Wahl des Holzes der Klangstäbe auch der hölzerne Rahmen besonders wichtig –wie beim afrikanischen Ursprungsinstrument. Dadurch, dass hier Holz auf Holz trifft, entsteht erst der warme und weiche Klang, welcher - abgesehen von der Größe des Instruments - die Marimba so deutlich vom Xylophon unterscheidet. Sowohl für die Klangstäbe als auch für den Rahmen wird meist Palisander verwendet.

All diese Neuerungen wurden schließlich nicht nur von Yamaha für den Bau von Marimbas verwendet, sondern auch von anderen Firmen aufgegriffen. Bis heute hat sich das Grundprinzip, welches Abe mit Yamaha gemeinsam entwickelte, nicht mehr verändert. Natürlich hat aber jede Firma ihren Marimbas noch einen eigenen Feinschliff verliehen.

*From its primitive origins with all the limitations they imply, Abe has transformed the marimba into a complete concert instrument.*<sup>11,12</sup>

Keiko Abes heutige Konzertmarimba (siehe Abb. 2) hat einen Tonumfang von 5 Oktaven (C-c4). Sowohl die Klangstäbe als auch der Rahmen sind aus

---

<sup>11</sup> Vogel Weiss, Lauren: *Keiko Abe. Percussive Arts Society*. <http://www.pas.org/about/hall-of-fame/keiko-abe> (13.11.2017)

<sup>12</sup> Übersetzung Nr.4 siehe Seite 28

Honduras-Palisander gefertigt. Im Gegensatz zu anderen Marimba-Modellen werden bei diesem durchgehend runde Resonatoren verbaut. Bei anderen Modellen und auch Herstellern werden in der großen Oktave die Resonatoren oft rechteckig gebaut um, das Rohr - wie auf Abbildung 2 zu sehen - nicht nach außen aufdrehen zu müssen.



Abb. 2: Keiko Abe Signature Marimba YM-6100 von Yamaha

Der Umfang von 5 Oktaven ist heute Standard bei MarimbasolistInnen, Studierenden und Lehrenden. Dennoch werden immer noch kleinere Marimbas mit 4 (c-c4), 4 1/3 (A-c4) und auch 4 1/2 (F-c4) oder 3 1/2 (c-f3) gebaut.

Es gibt Mittlerweile auch bereits Marimbas, bei welchen der Tonumfang mehr als 5 Oktaven beträgt. Diese Instrumente gehören allerdings im Moment noch nicht zum Standardinstrumentarium für SchlagwerkerInnen, da es zum Teil auch noch an genügend Literatur fehlt, welche dies permanent fordern würde.

### 3. Techniken

Ein weiterer wichtiger Grund, warum sich die Marimba vor allem als Soloinstrument etablieren konnte, ist die Möglichkeit mit 4 oder 6 Schlägel zu spielen, womit nicht nur zwei- sondern bis zu sechsstimmige Akkorde möglich werden.

Die Möglichkeit mit 4 Schlägel Stabspiele zu bedienen war bereits in den späten 1910er/frühen 1920er Jahren kein Geheimnis mehr. Zu dieser Zeit waren es aber nicht die MarimbaphonistInnen, sondern XylophonistInnen, welche sich zum damaligen Zeitpunkt sehr stark mit dem Stil des Ragtime beschäftigten.

Abb. 3: George Hamilton Green  
Xylophon-Virtuose und Ragtime-  
Spezialist  
Hier sehr deutlich zu sehen  
die 4 Schlägeltechnik am  
Xylophon angewandt



Für PercussionistInnen heute ist es nicht mehr üblich das Xylophon mit 4 Schlägel zu spielen. Dies liegt zum einen an den engen Tastenabständen, welche die Bewegungsfreiheit stark einschränken, zum anderen an der Entwicklung der Marimba, der angenehmeren Spielmöglichkeiten und besseren Treffsicherheit durch die verbreiteten Klangstäbe.

Sowohl für die 4 als auch die 6 Schlägeltechnik gibt es mehrere Möglichkeiten die Schlägel in den Händen zu positionieren. Leigh Howard Stevens beschreibt in seiner Schule *Method of Movement for Marimba* folgende drei Techniken

als Grundtechniken für die 4 Schlägeltechnik: den Traditional Grip, den Burton Grip und den Musser Grip.<sup>13</sup>

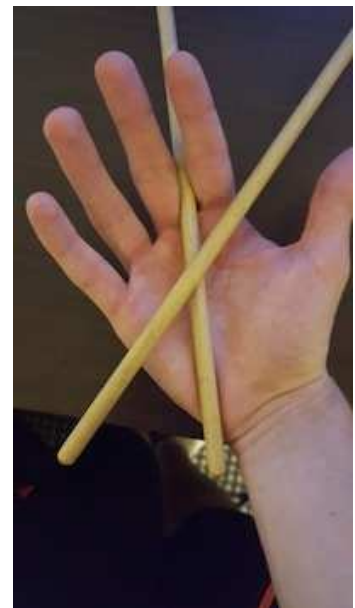
### 3.1 Burton Grip

Der Burton Grip wurde vom amerikanischen Jazzvibraphonisten **Gary Burton** entwickelt. Er suchte dabei nach einer Möglichkeit auch am Vibraphon - ähnlich dem Klavier - mehrstimmige Akkorde spielen zu können, was vor allem im Jazz sehr dienlich ist, da hierbei das Vibraphon die Chord-Voicings von Gitarre und Piano übernehmen kann.

Beim Burton Grip wird ein Schlägel als Verlängerung des Unterarms zwischen Zeigefinger und Mittelfinger eingeklemmt, wobei der Ring- und kleine Finger diesen Schlägel fixieren.

Der zweite Schlägel wird kreuzweise darübergelagt, wobei dieser zwischen Zeigefinger und Daumen geführt wird. Liegen die Schlägel überkreuzt in der offenen Hand werden diese von Mittel-, Ring- und kleinem Finger fixiert. Der Daumen stützt den oben liegenden Schlägel von der Seite und der Zeigefinger bleibt zwischen den Schlägeln liegen. (siehe Abbildung 4).

Abb. 4: Ansicht der Handinnenfläche bei Anwendung des Burton Grips



---

<sup>13</sup> vgl. Stevens, Leigh H. *Method of Movement for Marimba: with 590 exercises*. Asbury Park, NJ 07712 USA: Keyboard Percussion Publications. Achte Auflage 2010. S. 8.

Um nun den Intervallabstand zu vergrößern, werden die Mallets von Daumen und Zeigefinger gespreizt. So lassen sich am Vibraphon, bei genügend Übung, Intervalle über eine Oktave hinaus spielen. Um das Intervall wieder zu verkleinern, wandert der obenliegende Schlägel wieder nach innen und wird vom Zeigefinger fixiert.



Abb.5: Vergrößerung des Intervalls



Abb.6: Verkleinerung des Intervalls

Diese Schlägeltechnik funktioniert sowohl am Vibraphon als auch an der Marimba. Die ähnliche Größe der Klangstäbe beziehungsweise der Abstand zwischen den Platten macht es möglich, eine Technik auf beiden Instrumenten anzuwenden.

### 3.2 Traditional Grip

Der Traditional Grip gilt als die älteste Technik für 4 Schlägel. Es wird vermutet, dass sich dieser Grip bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelt hat. Leider gibt es dazu nur sehr spärliche Aufzeichnungen. Diese Technik ähnelt sehr dem Burton Grip, denn auch hier werden die Schlägel in der

Handinnenfläche überkreuzt. Allerdings wird beim Traditional Grip der eine Schlägel zwischen Daumen und Zeigefinger geführt und der Zweite kreuzweise darübergelegt, wobei dieser zwischen Mittel- und Zeigefinger gelegt wird. Zum Fixieren dienen wiederum Mittel-, Ring- und kleiner Finger. Die Schlägel liegen dem zufolge genau gegengleich zum Burton Grip in der Hand (siehe Abbildung 7). Eine der wohl berühmtesten VertreterInnen dieser Technik ist Keiko Abe.



Abb.7: Ansicht der Handinnenseite bei Anwendung des Traditional Grips

Durch die Entwicklung der 5-Oktaven-Marimbas, stießen diese beiden Techniken allerdings ein klein wenig an ihre Grenzen. Durch die breiteren Klangstäbe in der Großen Oktave wurde es schwieriger, mit diesen Techniken saubere Oktaven zu spielen, aber vor allem, Intervalle, welche darüber hinausgehen, was allmählich von der Literatur gefordert wurde. Hierzu muss noch gesagt werden, dass das Öffnen der Schlägel auf das gewünschte Intervall eher weniger ein Problem darstellt, sondern eher, den Abstand wieder zu verkleinern, da die Schlägel unter dem Daumenballen hindurch rutschen und so, in der gewünschten Zeit oft nicht mehr greifbar sind um den Schlägel zurückziehen zu können.

Dies war mitunter ein Grund für die Entwicklung der nun folgenden Technik.



### 3.3 Stevens Grip

Der Stevens Grip, auch Stevens Technique oder Musser-Stevens Grip genannt, ist eine Weiterentwicklung des Musser Grips durch den Marimbaphonisten Leigh Howard Stevens.

Bei der Stevens Technik werden beide Schlägel unabhängig voneinander gehalten, sie überkreuzen oder berühren einander also nicht. Die beiden Außenschlägel werden zwischen Ring- und Mittelfinger geführt und von Ring- und kleinem Finger gehalten. Die Innenschlägel werden auf den Daumenballen aufgestützt und auf den Zeigefinger aufgelegt, schließlich wird der Innenschlägel vom Mittelfinger fixiert.

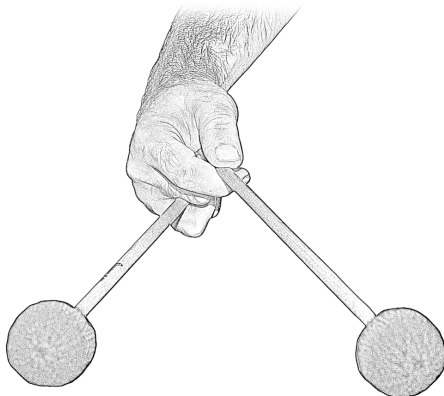


Abb. 8: Stevens Grip in der Frontalperspektive

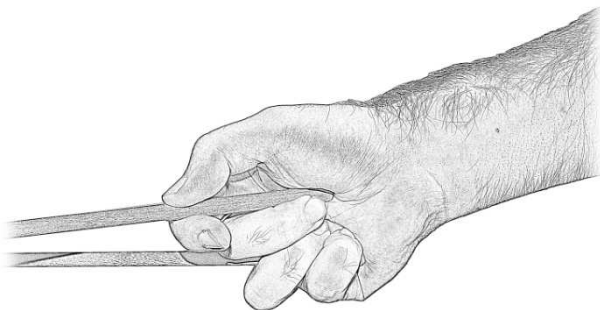


Abb.9: Stevens Grip mit Sicht auf die Handinnenfläche. Hier deutlich zu erkennen die separate Behandlung beider Mallets

Die Veränderung der Intervallabstände wird im Gegensatz zum Burton Grip nicht hauptsächlich vom Innenschlägel ausgeführt, sondern beide Schlägel

können separat bewegt werden. Wird das Intervall vergrößert, wird der Innenschlägel von Daumen, Mittel- und Zeigefinger geführt, während der Außenschlägel durch Ring- und kleinen Finger manövriert wird.

In seinem bereits erwähnten Buch „*Method of Movement for Marimba*“ beschreibt Stevens seine Grifftechnik in allen Einzelheiten und liefert jede Menge Übungen dazu, welche allerdings zu einem Teil auch mit dem Burton Grip bewältigbar sind.

Durch die Unabhängigkeit beider Mallets ist es möglich, an der Marimba größere Intervallabstände zu spielen ohne die Kontrolle über die Schlägel zu verlieren. Stevens schreibt hierzu in seinem Buch:

*„At the time of this writing, there are numerous pieces in the solo Marimba literature which are virtually impossible to play with traditional or Burton grips because of their limited reach. A crossed-stick grip by definition cannot achieve a 180° angle without uncrossing the shafts. The Musser grip actually permits angles even greater than 180 degrees.“*<sup>14,15</sup>

Des Weiteren schreibt Stevens auch, dass neben der angewandten Technik noch der Abstand zwischen den Klangstäben, welcher nicht bei jeder Marimba gleich ist, und auch die Länge der Schlägel wichtige Faktoren sind, wenn es um die Möglichkeit geht, Intervalle mit großem Abstand zu spielen.

Die neuen Perspektiven, welche die Konzertmarimba mit sich bringt, veranlasst die KomponistInnen dazu immer mehr zu experimentieren und sie versuchen sich an die Grenzen des Instruments zu wagen. So entstehen immer mehr Kompositionen auch für 6 Schlägeltechnik.

---

<sup>14</sup> Stevens, Leigh H. *Method of Movement for Marimba: with 590 exercises*. Asbury Park, NJ 07712 USA: Keyboard Percussion Publications. Achte Auflage 2010. S. 8, 9.

<sup>15</sup> Übersetzung Nr. 5 siehe Seite 28

### 3.4 6 Schlägeltechnik

Vorab sei gesagt, dass die Verwendung von 6 Schlägel, wenngleich es einiges an Literatur gibt, bei weitem nicht so üblich ist wie der Einsatz von 4 Mallets. Daher gibt es hier verschiedene Ansätze zu 6 Schlägeltechniken.

Der dänische Marmibaphonist Kai Stensgaard schreibt bereits 1985 „*Two Mayan Dances*“ für Marimba mit 6 Mallets. Eine Reise nach Guatemala und Chiapas, wo er den Ursprung der Marimba studierte, inspirierte ihn zu diesem Werk und veranlasste ihn, sich über Jahrzehnte hinweg mit der 6 Schlägeltechnik zu beschäftigen. 2009 veröffentlichte er - nach zahlreichen Werken für 6 Mallets - auch eine Technikschrift mit dem Titel „*The Six Mallet Grip*“. Des Weiteren listet er auf seiner Homepage sämtliche Stücke für 6 Mallets auf, welche je geschrieben wurden.<sup>16</sup>

Stensgaards 6 Mallet Grip ist eine Erweiterung des Stevens Grip. Dabei werden die Schlägel wie beim Stevens Grip in die Hand gelegt, der zusätzliche dritte Schlägel wird unter den Innenschlägel geführt.



Abb.10: Kai Steensgaards 6 Mallet Grip

Wie auf Abbildung 10 erkennbar ist, werden wie beim Stevens Grip die Schlägel auch hier relativ unabhängig voneinander geführt, sie überkreuzen sich also nicht - im Gegensatz zu einer weiteren Technik für 6 Schlägel, welcher der Burton Grip zu Grunde liegt.

---

<sup>16</sup> vgl. Kai Stensgaard Webpage. <http://www.kaistensgaard.com/works-for-six-mallets/> (17.11.2017)

Hierbei werden die Schlägel also wie beim Burton Grip in der Hand gehalten, dabei wird der dritte Schlägel durch Mittel- und Ringfinger geführt und zwischen den beiden anderen Schlägeln eingeklemmt. Diese Grifftechnik funktioniert allerdings nur so lange, bis das Intervall zwischen Mittel- und Außenschlägel nur geringfügig verändert werden muss. Muss der Intervallabstand stark verändert werden, ist dies bei diesem Griff nicht möglich, da sich der Mittelschlägel nur geringfügig manövrieren lassen.<sup>17</sup>

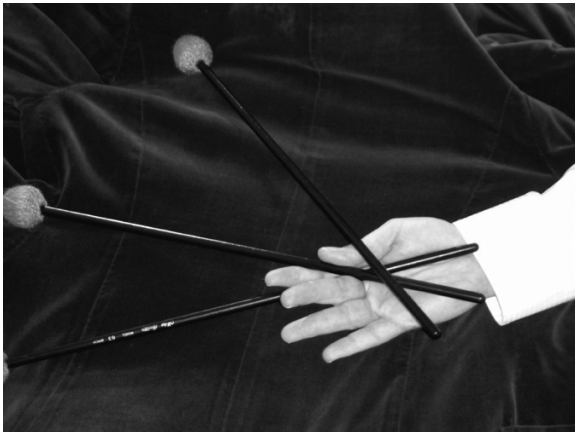


Abb.11: 6 Schlägeltechnik mit Burton Grip als Grundlage

Neben diesen beiden Möglichkeiten mit 6 Schlägel zu spielen, gibt es noch mehrere Mischformen der eben erwähnten Techniken sowie einige andere Ansätze für die 6 Mallet Technik. Wie zu Beginn dieses Abschnittes erwähnt, ist es im Moment noch üblicher mit 4 Schlägel als mit 6 zu spielen. Daher kann bei den 6 Mallet Techniken noch nicht so konsequent unterschieden werden, wie bei den Techniken für 4 Mallets.

---

<sup>17</sup> vgl. Porter, Joe. *A New Six Mallet Marimba Technique And Its Pedagogical Approach*. Alberta, Canada: Department of Music University of Lethbridge 2013. S.17,18.

## 4. Spielarten

Die Weiterentwicklung der Marimba sowie deren große Beliebtheit veranlasste sowohl KomponistInnen als auch MarimbaphonistInnen dazu, mit den Klängen und Klangmöglichkeiten des Instrumentes zu experimentieren. Zum einen wurden Spielarten, welche für andere Instrumente so simpel erscheinen auch auf der Marimba möglich: zum Beispiel das Legato und Staccato Spiel. Auf Grund der unterschiedlichen Schlägel, welche mit der Zeit entstanden, lassen sich diese beiden Spielmöglichkeiten besonders deutlich umsetzen.

Legato Klänge werden, vor allem unter dem Einsatz von Schlägel mit weichen Köpfen, in den tiefen Lagen der Marimba auf Grund ihres Nachklanges besonders hörbar. Natürlich ist hier auch die Arm- und Handbewegung des/der Ausführenden wichtig: je runder und ruhiger die Bewegung ist, desto längere Bögen können zwischen den einzelnen Tönen oder Akkorden gezogen werden. Im Gegensatz dazu werden Staccato Klänge eher mit Schlägeln mit harten Köpfen, also wenig Garn, gespielt und werden besonders deutlich in den hohen Lagen der Marimba hörbar. Auch hier ist der ausführende Spieler/die ausführende Spielerin wieder für den Klang mitverantwortlich, die Kürze und Prägnanz der Schläge überträgt sich auch auf das resultierende Klangprodukt.<sup>18,19</sup>

Zum anderen sind Spielarten entstanden - beziehungsweise entstehen immer noch - mit welchen der Marimba ein besonderer Klang oder Effekt entlockt werden soll. Hierzu sei jedoch gesagt, dass es keine einheitliche Notationsweise für diese Klänge und Effekte gibt, wobei es teilweise zu ähnlichen Notationen unter den KomponistInnen kommt.

---

<sup>18</sup> vgl. Vienna Symphonic Library GmbH (AT).

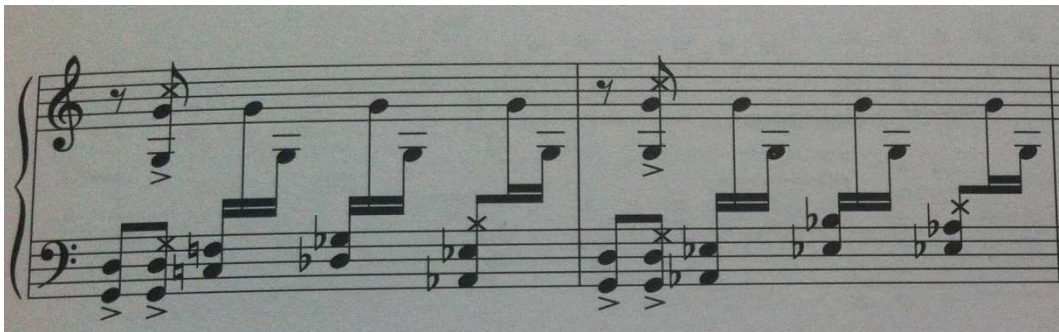
[https://www.vsl.co.at/de/Marimba/Playing\\_Techniques#!Marimba-Legato](https://www.vsl.co.at/de/Marimba/Playing_Techniques#!Marimba-Legato) (18.11.2018)

<sup>19</sup> vgl. Vienna Symphonic Library GmbH (AT).

[https://www.vsl.co.at/de/Marimba/Playing\\_Techniques#!Marimba-Staccato](https://www.vsl.co.at/de/Marimba/Playing_Techniques#!Marimba-Staccato) (18.11.2018)

## 4.1 Dead Stroke und Body Damping

Sowohl beim Dead Stroke als auch beim Body Damping handelt es sich um Möglichkeiten, die Klangdauer eines oder mehrere Klangstäbe zu verkürzen. Der Dead Stroke wird - wie der Name „Toter Schlag“ schon sagt – eingesetzt, um den Nachklang der Klangstäbe zu unterbinden. Beim Dead Stroke werden dabei die Schlägel nach dem Anschlag der Klangstäbe nicht mehr von den Stäben gehoben, sondern bleiben auf ihnen liegen, um einen kurzen, etwas matten und dumpfen Klang zu erhalten. Dadurch wird der Nachklang abgedämpft. Notiert wird diese Spielweise meist durch ein Kreuz über den Noten oder auf den Notenhälsen.

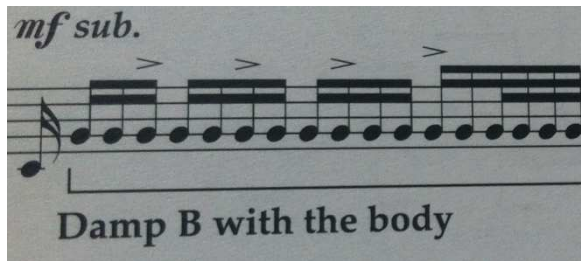


Notenbeispiel 1: Notationsweise des Dead Strokes mit „X“ auf den Notenhälsen<sup>20</sup>

Im Gegensatz zum Dead Stroke, bei welchem die Schlägel zum Dämpfen verwendet werden, dient beim Body Damping der Körper des Spielers/der Spielerin zum Abdämpfen der Klangstäbe. Dabei wird der eigene Körper gegen einen oder mehrere Klangstäbe gedrückt. Dies wird zum einen wiederum verwendet um einen dunklen und trockenen Klang zu erzeugen, zum anderen auch, um zum Beispiel im schnellen Tempo Rhythmen und Akzente verdeutlichen zu können.

---

<sup>20</sup> Živković, Nebojša J. *Ultimatum 1 for Solo Marimba*. Sippersfeld: Edition Musica Europea 1995.



Notenbeispiel 2: Body Damping<sup>21</sup>

Für das Body Damping gibt es verschiedene Notationsmöglichkeiten, so wie in Notenbeispiel 2 zu sehen, wo der Komponist klare schriftliche Anweisung gibt, was er möchte. Es gibt auch Notationsweisen, welche jener des Dead Strokes ähnlich sind, wo neben dem Kreuz noch das Wort „Body“ steht, oder neben dem Kreuz ein weiteres Zeichen aufscheint, welches an Hand einer Legende erklärt wird.

## 4.2 One Hand Roll und Wirbel

Der Wirbel dient auch bei der Marimba als Hilfe, um Töne zu verlängern. Hierbei kann mit 2 Schlägel aber auch mit bis zu 6 Schlägel - und damit auch wenn nötig auf sechs verschiedenen Tönen - gewirbelt werden. Dies können beide Hände oder nur eine Hand ausführen, dann aber lediglich mit 2 oder 3 Schlägel. Wenn ein Wirbel nur von einer Hand ausgeführt wird, dann spricht man von einem One Hand Roll, einem „Ein-Hand-Wirbel“. Diese Spielart ermöglicht es, dass die eine Hand die andere begleitet, sodass kurze und lange Töne gleichzeitig gespielt werden können. Allerdings ist der One Hand Roll keine einfach zu erlernende Technik, da beide Hände möglichst unabhängig voneinander arbeiten sollen. Zum einen soll jene Hand, welche den Wirbel erzeugt, eine runde, zwischen den Platten pendelnde Bewegung machen, zum anderen soll die zweite Hand klare, deutliche Schläge und Rhythmen ausführen.

---

<sup>21</sup> Sammut, Eric. *Libertango: Variations on Marimba*. New Jersey: Keyboard Percussion Publications 2002.



Notenbeispiel 3: One Hand Roll in der linken Hand<sup>22</sup>

Der One Hand Roll kann aber nicht nur als Akkord, also als Wirbel zwischen zwei Klangstäben ausgeführt werden, sondern er kann sich auch nur auf einen Klangstab beschränken. Hierfür wird je ein Schlägel an der Ober- und Unterseite des Klangstabs platziert. Durch eine auf und ab Bewegung der Hand wird der Stab von beiden Seiten bespielt, dadurch entsteht der Wirbel.

### 4.3 Mallet Handle

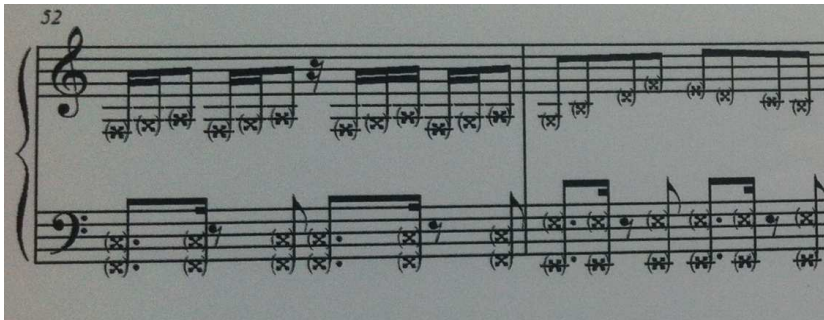
Nicht nur mit dem Kopf der Schlägel lassen sich Töne und Klänge erzeugen, sondern auch mit ihrem „Handle“, also dem Stiel. Dieser besteht zumeist aus Rattan oder Birkenholz. Trifft nun dieser hölzerne Stiel auf die Klangstäbe, lassen sich dadurch interessante Klänge gestalten.

Hier gibt es mehrere Möglichkeiten, den Klangstab mit dem Mallet Handle zu spielen. Die Stäbe können am Rand mit dem Stiel des Schlägels angespielt werden, dadurch entsteht ein eher kurzer, nicht allzu kräftiger, perkussiver Klang. Notiert wird oft ähnlich dem Dead Stroke, mit einem Kreuz auf den Notenhälsen - oder der Notenkopf wird durch ein Kreuz ersetzt.

---

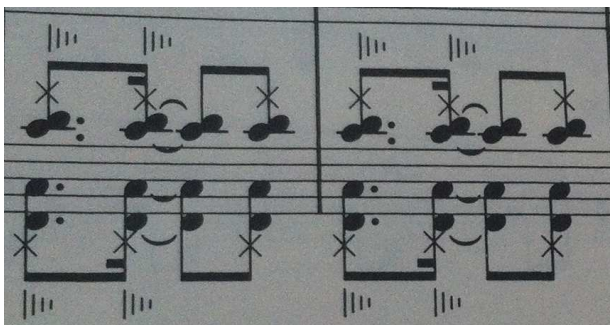
<sup>22</sup> Rosauero, Ney. *Concerto N.1 for Marimba: II. Lamento*. Rio de Janeiro: Pro Percussao Brazil 1986.





Notenbeispiel 4: Notationsmöglichkeit für den Gebrauch des Mallet Handle<sup>23</sup>

Eine weitere Option, den Schlägelstiel einzusetzen, bieten vor allem die relativ flexiblen Rattanstiele. Mit diesen ist es möglich, nicht nur den Rand des Klangstabes anzuschlagen, sondern auch die Stiele auf dem Rand federn zu lassen. Der dabei produzierte Klang erinnert ein klein wenig an einen Vibra Slap, also ein perkussiver, ratternder Effekt, mit welchem die Tondauer ein wenig verlängert werden kann. Zur Notation sei hier gesagt, dass KomponistInnen äußerst unterschiedliche Herangehensweisen haben. Einige schreiben es wiederum mit Worten in den Notentext, andere versuchen es mit Zeichen darzustellen. Im nachstehenden Beispiel ist die Notationsvariante von Keiko Abe in einem ihrer Stücke zu sehen.



Notenbeispiel 5: Die mit „X“ gekennzeichneten Notenhäse in Kombination mit den darüber markierten 4, immer kleiner werdenden Linien bedeuten, den Schlägel am Rand des Klangstabes mit dem Stiel springen zu lassen. Das Kreuz auf dem Notenhals

<sup>23</sup> Santangelo, Claudio. *Danza Caliente for Marimba*. Maasbree: Beurskens Music Editions 2008.

ohne darüberstehendes Symbol meint den gleichen Anschlag, allerdings ohne den Schlägel federn zu lassen.<sup>24</sup>

## 4.4 Spezial Schlägel und andere Klangerzeuger

Letztlich besteht natürlich immer noch die Möglichkeit, die Marimba nicht mit herkömmlichen Mallets zu spielen, sondern mit Sonderanfertigungen für spezielle Literatur oder auch mit ganz anderen Gegenständen, welche einen Klang erzeugen können. Vor allem von modernen KomponistInnen wird immer wieder der Einsatz anderer Utensilien verlangt. Dabei kann es sich um handelsübliche Drum Sticks handeln, es kann gewünscht werden, dass der Spieler/die Spielerin die Klangstäbe mit seinen Händen bespielt, oder auch der Einsatz von Kontrabassbögen taucht immer wieder auf.

Der Kontrabassbogen wird dabei auf den Rand eines Klangstabs gedrückt und hinauf und hinab gezogen. Es entwickelt sich ein dünner, etwas vibrierender Klang, da der Klangstab durch den Bogen in Schwingung versetzt wird. Da der Bogen jedoch den Klangstab nur nach und nach in volle Schwingung versetzen kann, ist hier keine schnelle Tonabfolge möglich. Allerdings funktioniert dieser Effekt besser, wenn er auf einem Vibraphon zur Anwendung gebracht wird. Da die metallenen Klangstäbe des Vibraphons die Schwingungen besser übertragen als die hölzernen Stäbe der Marimba, wird so ein hellerer, strahlender Klang erzeugt. Notiert wird meist mit Worten im Notentext, die entsprechenden Stellen werden dabei entweder mit „arco“ oder „bowed“ gekennzeichnet.

Der Einsatz von Schlägel, welche eigens für eine Komposition hergestellt werden, ist relativ selten. Dennoch gibt es auch hierfür ein sehr bekanntes Beispiel, eine Komposition von Keiko Abe. Für ihr Werk „*Voice of the Matsuri Drums*“ lässt Abe sich von Yamaha spezielle Mallets anfertigen. Die Schlägel haben hierbei eine klangliche Doppelfunktion. An einem Ende des Schlägels wird ein Xylophon-Schlägelkopf aus Holz angebracht, mit welchem ein sehr

---

<sup>24</sup> Abe, Keiko. *Works for Solo Marimba: Tambourin Paraphrase*. Tokyo: Xebec Music Publishing Co., Ltd. 1997.

deutlicher, kurzer, klarer Klang erzeugt werden kann. Am anderen Ende wird ein mit Leder überzogener Korkschlägelkopf angebracht, welcher zusätzlich noch mit Filz gepolstert wird, um einen dunklen, matten Klang ähnlich dem einer Matsuri-Trommel gestalten zu können. Abe verwendet in ihrem Werk auch beide Effekte gleichzeitig, was zum einen sehr viel Fingerspitzengefühl verlangt, da die Schlägel während des Spiels in der Hand nachgedreht werden müssen und zum anderen den Kontrast beider Klänge sehr deutlich vor Augen führt.

Bei dem österreichischen Komponisten Beat Furrer finden in seinen Kompositionen, in welchen er die Marimba einsetzt, auch immer wieder Reibestöcke als spezielle Klangerzeuger, ihre Verwendung. Auch das „Präparieren“ der Klangstäbe mit Alufolie oder Papier, ähnlich den präparierten Resonatoren eines Balafons, findet seinen Einsatz. David Friedmans Marimbaquartett dient hierfür als bekanntes Beispiel.

## 5. Resümee

Die Entwicklung der Marimba hat das Schlagwerkinstrumentarium um einiges bereichert, wie dieser Arbeit deutlich zu entnehmen ist. Sie hat nicht nur technische Entwicklungen am Sektor des Instrumentenbaus herbeigeführt, sondern vor allem die MusikerInnen und KomponistInnen vor neue Herausforderungen gestellt und Möglichkeiten geschaffen. Gerade vor dem Hintergrund der langen Geschichte der Marimba und der starken Traditionen in Afrika und Lateinamerika ist es doch erstaunlich, wie lange es gebraucht hat, dieses Instrument auch in die westliche Kultur zu integrieren.

Durch die Entstehung der 4 und 6 Schlägeltechniken haben sich nicht nur für die Marimba und das Vibraphon neue Optionen ergeben, sondern auch für andere Instrumentalbereiche des Schlagwerks. Es entstehen Werke für Set-Up bis hin zur kleinen Trommelliteratur, wo auch die Anforderung gestellt wird, mit mehr als zwei Schlägeln spielen zu können. Die Modernisierung und Weiterentwicklung der Marimba hat letztlich nicht nur technische und klangliche Vielfalt und Ideen mit sich gebracht. Es hat sich auch eine eigene, wenn auch überschaubare Berufssparte von Marimba- und MalletsolistInnen mit der Zeit etabliert. Jene MusikerInnen, welche zum einen auch selbst als KomponistInnen tätig sind, zum anderen mit eben diesen zusammenarbeiten, um neue Literatur schaffen zu können, sind maßgeblich daran beteiligt, dass die Marimba zu dem so erfolgreichen und beliebten Instrument geworden ist.

Abschließend ist zu sagen, dass das volle Potential dieses Instruments, aber vor allem das Potential der MarimbaphonistInnen mit Sicherheit noch nicht ausgeschöpft ist. Die Marimba selbst hat sich in ihrer heutigen Bauweise über die letzten Jahrzehnte etabliert und es werden möglicherweise keine großen instrumentenbautechnischen Veränderungen mehr stattfinden.

Dennoch werden sich in technischer Hinsicht, in Bezug auf 6 Schlägeltechnik aber auch 8 Schlägeltechnik oder darüber hinaus, durch die Entstehung neuer Literatur und Schulen noch Neuerungen ergeben. Auch aus kompositorischer

Sicht sind die Möglichkeiten an Klangeffekten, welche der Marimba entlockt werden können, noch nicht erschöpft. Wie weit sich Technik und Literatur noch entwickeln werden, ist vom heutigen Standpunkt aus nicht absehbar. Dies liegt hauptsächlich in den Händen der KomponistInnen und den Ideen der ausführenden MusikerInnen selbst.

## 6. Übersetzungen

Nr.1 "Abes erste Begegnung mit einer Marimba fand in den frühen 1950er Jahren statt, als der amerikanische Missionar und Professor, an der Oral Roberts University Lawrence L. Lacour, vier Marimbas nach Japan brachte."  
(Seite 8)

Nr.2 "Eines Tages war ich auf dem Weg zu den morgendlichen Ritualen, als ich die Marimbas sah und die Hymnen hörte, welche gespielt wurden. Ich war so ergriffen von dem Klang, dass ich vergas wo mein Platz war! Es war ein fremder Klang, so unergründlich- vor allem die tiefen Töne- und es hinterließ einen kräftigen Eindruck." (Seite 9)

Nr.3 "Wenn ich spiele habe ich den großen Wunsch die Ausdrucksmöglichkeiten der Marimba zu finden- wissend, dass dieses wunderschöne Holz einst von einem lebenden Baum mit seiner eigenen Geschichte und seinen eigenen Erlebnissen stammte. Es ist als würden die Klangstäbe der Marimba wie ein lebender Baum atmen, und wenn ich Musik mache, will ich mit ihnen atmen." (Seite 10)

Nr.4 "Von seinem primitive Ursprung und all den Einschränkungen, welche dieser beinhaltet, hat Abe die Marimba zu einem vollständigen Konzertinstrument transformiert." (Seite 11)

Nr.5 "Zum Zeitpunkt der Verfassung, gibt es bereits zahlreiche Werke der Solomarimba Literatur, welche mit dem Traditional- als auch dem Burton Grip nahezu unmöglich zu spielen sind, auf Grund ihrer limitierten Reichweite. Ein Grip bei dem die Schlägel gekreuzt geführt werden, kann keinen Winkel von 180 Grad oder darüber hinaus erreichen ohne, dass die Schlägelstiele ihre gekreuzte Position verlassen. Der Musser Grip dagegen erlaubt sogar Winkel über 180 Grad." (Seite 18)

## 7. Quellenverzeichnis

Pfleger, Tobias: Portrait *Katarzyna Mycka: Es gibt einen Platz für Marimba in der Konzertwelt*. <https://portraits.klassik.com/people/interview.cfm?KID=9911> (13.11.2017)

Michels, Ulrich. *dtv-Atlas: Band 1, Systematischer Teil Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG. 1977. S27,29.

Vienna Symphonic Library GmbH (AT).  
<https://www.vsl.co.at/de/Marimba/History> (13.11.2017)

Vogel Weiss, Lauren: *Keiko Abe. Percussive Arts Society*.  
<http://www.pas.org/about/hall-of-fame/keiko-abe> (13.11.2017)

Keiko Abe Webpage. <http://www.keiko-abe.com/englishindex.html> (13.11.2017)

Stevens, Leigh H. *Method of Movement for Marimba: with 590 exercises*. Asbury Park, NJ 07712 USA: Keyboard Percussion Publications. Achte Auflage 2010. S. 8.

Kai Stensgaard Webpage. <http://www.kaistensgaard.com/works-for-six-mallets/> (17.11.2017)

Porter, Joe. *A New Six Mallet Marimba Technique And Its Pedagogical Approach*. Alberta, Canada: Department of Music University of Lethbridge 2013. S.17,18.

Živković, Nebojša J. *Ultimatum 1 for Solo Marimba*. Sippersfeld: Edition Musica Europea 1995.

Sammut, Eric. *Libertango: Variations on Marimba*. New Jersey: Keyboard Percussion Publications 2002.

Rosauero, Ney. *Concerto N.1 for Marimba: II. Lamento*. Rio de Janeiro: Pro Percussao Brazil 1986.

Santangelo, Claudio. *Danza Caliente for Marimba*. Maasbree: Beurskens Music Editions 2008.

Abe, Keiko. *Works for Solo Marimba: Tambourin Paraphrase*. Tokyo: Xebec Music Publishing Co., Ltd. 1997.

## 8. Abbildungsverzeichnis

Abb.1: **Balafon mit dazugehörigen Schlägeln** <http://www.african-percussion.net/balafon-mali-balafon-pentatonique-12> (12.11.2017)

Abb. 2: **Keiko Abe Signature Marimba YM-6100 von Yamaha**  
[https://at.yamaha.com/de/products/musical\\_instruments/percussion/marimbas/ym-6100/index.html#product-tabs](https://at.yamaha.com/de/products/musical_instruments/percussion/marimbas/ym-6100/index.html#product-tabs) (13.11.2017)

Abb. 3: **George Hamilton Green, Xylophon Virtuose und Ragtime Spezialist**  
<http://www.pas.org/resources/research/GerhardtCylinder/CylinderRecordings/GeorgeHamiltonGreen.aspx> (13.11..2017)

Abb. 4: **Ansicht der Handinnenfläche bei Anwendung des Burton Grips**  
<https://people.rit.edu/~jhl4266/230/project1/tutorial1.html> (14.11.2017)

Abb.5: **Vergrößerung des Intervalls**  
<https://people.rit.edu/~jhl4266/230/project1/tutorial2.html> (14.11.2017)

Abb.6: **Verkleinerung des Intervalls**  
<https://people.rit.edu/~jhl4266/230/project1/tutorial2.html> (14.11.2017)

Abb.7: **Ansicht der Handinnenseite bei Anwendung des Traditional Grips**  
<https://whatiheariswhatisnear.wordpress.com/2015/12/21/marimbas-which-grip-is-the-better-grip/>  
(14.11.2017)

Abb. 8: **Stevens Grip in der frontal Perspektive**  
<https://doublemalletgrips.wordpress.com/2012/09/30/the-stevens-grip/#jp-carousel-115>  
(15.11.2017)

Abb.9: **Stevens Grip mit Sicht auf die Handinnenfläche**  
<https://doublemalletgrips.wordpress.com/2012/09/30/the-stevens-grip/#jp-carousel-116>  
(15.11.2017)

Abb.10: **Kai Steensgaards 6 Mallet Grip** <http://www.kaistensgaard.com/the-six-mallet-grip/> (17.11.2017)

Abb.11: **6 Schlägeltechnik mit Burton Grip als Grundlage**  
<http://robertpaterson.com/introduction-to-my-six-mallet-technique/> (17.11.2017)



## **Erklärung über die eigenständige Abfassung**

Hiermit gebe ich die Versicherung ab, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten und nicht veröffentlichten Publikationen entnommen sind, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin/ einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Bachelorarbeit vorgelegt.

Eisenstadt, März 2018

Alessandra Mariella Reiner