



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

Milkov, Koppel, Bach

Ett sökande efter en övergripande och flexibel övningsmetodik på
marimba och vibrafon.

Carl-Johan Eliasson

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik, klassisk
inriktning

Vårterminen 2016

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik, klassisk inriktning

15 högskolepoäng

Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet

Vårterminen 2015

Författare: *Carl-Johan Eliasson*

Arbetets titel: *Milkov, Koppel, Bach: Ett sökande efter en övergripande och flexibel övningsmetodik på marimba och vibrafon.*

Handledare: *Maria Bania*

Examinator: *Dan Olsson*

Nyckelord: Marimba, Vibrafon, J S Bach: Preludie, Anders Koppel: Toccata, Marimbateknik
Vibrafonteknik, Theodor Milkov: Transparent Fluidity.

ABSTRACT

Detta arbete handlar om hur man kan använda Theodor Milkovs övningsmetodik ”Transparent Fluidity” i sin instuderingsprocess av J. S. Bachs *Preludie* ur Cello svit no.5 i C-moll samt Anders Koppels *Toccata* för marimba och vibrafon. Mina frågeställningar är: *Vilka tekniska utmaningar ställs jag inför i min instuderingsprocess av Bachs ”Preludie” samt Koppels ”Toccata” och hur tar jag mig an dem? På vilka sätt kommer jag att ha hjälp av teknikövningarna ”Transparent Fluidity” i processen?* Under processens gång har jag jämfört andra marimbaister och vibrafonisters sätt att interpretera styckena samt gjort videospelningar på olika variationer av klubbsättningar som jag med hjälp av bl. a Milkovs övningar kommit fram till. Arbetet resulterade i att jag fått ett mycket större perspektiv på hur jag kan gå till väga när jag väljer klubbsättningar. Det har i sin tur gett mig ett mer öppet sinne för hur jag kan närma mig olika sätt att interpretera olika typer av melodiska fraser. Däremot har arbetet även visat att det för mig ofta varit opraktiskt att direkt applicera en klubbsättning från ”Transparent Fluidity” på en specifik fras ur något av verken jag jobbat med.

Innehållsförteckning

1. INLEDNING	4
1.2 METOD	4
2. KORT OM MALLETSPEL	5
2.1 4-KLUBBSTEKNIK	6
3. THEODOR MILKOV "TRANSPARENT FLUIDITY"	9
4. J. S. BACHS PRELUDIE UR CELLOSVIT NO. 5 I C MOLL	13
4.1 DEL ETT I 4/4-DELSTAKT 1-27	13
4.2 DEL TVÅ I 3/8-DELSTAKT, TAKT 28/223	16
5. ANDERS KOPPELS TOCCATA FÖR MARIMBA OCH VIBRAFON	19
6. SLUTDISKUSSION	26
7. REFERENSER	27

1. Inledning

Som marimbaist och vibrafonist spelar man idag musik från många olika epoker, det kan vara allt ifrån renässans och barockmusik till jazz och västerländsk konstmusik. I och med att marimban och vibrafonen är relativt unga instrument, ca 50-60 år gamla så innebär detta att man sällan har ett standardiserat tillvägagångssätt för hur man övervinner tekniska problem eller hur man effektivt och konkret jobbar med sin inlärningsprocess med olika verk från olika epoker. De övningstekniker som finns tillgängliga riktar sig ofta till nybörjare och behandlar mest grundläggande element som hur man håller fyra klubbor, hur man tar sig från ett litet intervall till ett större intervall eller hur man spelar tremolon på olika sätt.

Jag har länge funderat på om det finns en specifik övningsmetodik som jag skulle kunna använda mig av för att ta mig an stycken på ett konstruktivt och kreativt sätt när det gäller olika klubbsättningar, interpretation och fraseringsmöjligheter oavsett vilken typ av musikgenre eller musikalisk tidsepok ett verk tillhör. Syftet med detta arbete är att undersöka möjligheterna att utveckla interpretation och teknisk förmåga när det gäller att spela marimba och vibrafon med hjälp av Theodor Milkovs teknikövningar "Transparent Fluidity".

Genom arbetets gång har några av mina frågeställningar varit:

- Vilka tekniska utmaningar ställs jag inför i min instuderingsprocess av Bachs *Preludie* samt Koppels *Toccata* och hur tar jag mig an dem?
- På vilka sätt kan jag ha hjälp av teknikövningarna "Transparent Fluidity" för att kunna interpretera på önskat sätt?

1.2 Metod

Jag har instuderat Bachs *Preludie ur Cello svit no. 5* samt Anders Koppels *Toccata*. I samband med det har jag undersökt hur jag kunnat använda mig av Theodor Milkovs teknikövningar "Transparent Fluidity" i inlärningsprocessen för att hitta nya möjligheter att frasera på än de som jag intuitivt kommit på vid första ögonblicket samt utforska möjligheterna och potentialen i att använda sig av klubbsättningar som jag vanligtvis inte är van vid. Under processens gång har jag även jämfört andra marimbaister och vibrafonisters sätt att interpretera styckena samt gjort videoinspelningar på olika variationer av klubbsättningar som jag medhjälp av Milkovs övningar kommit fram till.

2. Kort om malletspel

Marimba är det slagverksinstrument som tillsammans med vibrafon, xylofon och klockspel ingår i instrumentgruppen malletinstrument, som i sin tur tillhör den mer omfattade kategorin idiofoner.

Idiofoner är slagverk vars kropp resonerar och framkallar ljudet alternativt tonen. Marimban och xylofongen har i de flesta fall träplattor vilka man slår an med hjälp av gummiklubbor inlindade i garn. Man kan också ha plattor gjorda av kelon. Xylofongen kan även slås an med träklubbor. Till marimban kan man inte använda träklubbor eftersom dessa riskerar att skada instrumentet. Tönen som frambringas på dessa instrument är relativt kort.¹ Vibrafongen och klockspelet har plattor av metall där vibrafongen liksom marimban anslås med rena gummiklubbor eller garninlindade gummiklubbor, som generellt sett är något hårdare än marimbaklubbarna. Till klockspelet använder man små metall- eller väldigt hårda gummiklubbor.²

Den moderna marimban är ca 60 år gammal och utvecklades av japanen Keiko Abe som är en central figur både gällande teknik och marimbarepertoar. Keiko hjälpte till att utveckla den 5-oktaviga marimban som har blivit standard för den solistiska samt kammarmusikaliska repertoaren. Marimbans omfång sträcker sig över 5 oktaver där lägsta tonen är stora C och högsta tonen är fyrstrukna C. Med den 5-oktaviga marimban följer i princip ett krav på användning av 4-klubbstekniken för att kunna klara av att spela den musik som skrivs under andra halvan av 1900-talet och början på 2000-talet.³

När man spelar marimba med fyra klubbor brukar praxis vara att man benämner varje klubba med en siffra. Vanligtvis benämns klubbarna i nummerordning från 1 till 4 med början från vänster, se *bild 1*. Om man däremot bara spelar med två klubbor är det vanligare att utgå från höger häller vänster hand, dock skriver man oftast "L" och "H" som syftar till engelskans "Left" och "Right".

¹ *Grove Music Online*, s.v. Howard Mayer Brown och Frances Palmer "Idiophone", hämtad april 2016.

² *Grove Music Online*, s.v. James Blades och James Holland "Vibraphone", hämtad april 2016.

³ *Grove Music Online*, s.v. Rebecca Kite "Marimba", hämtad april 2016.

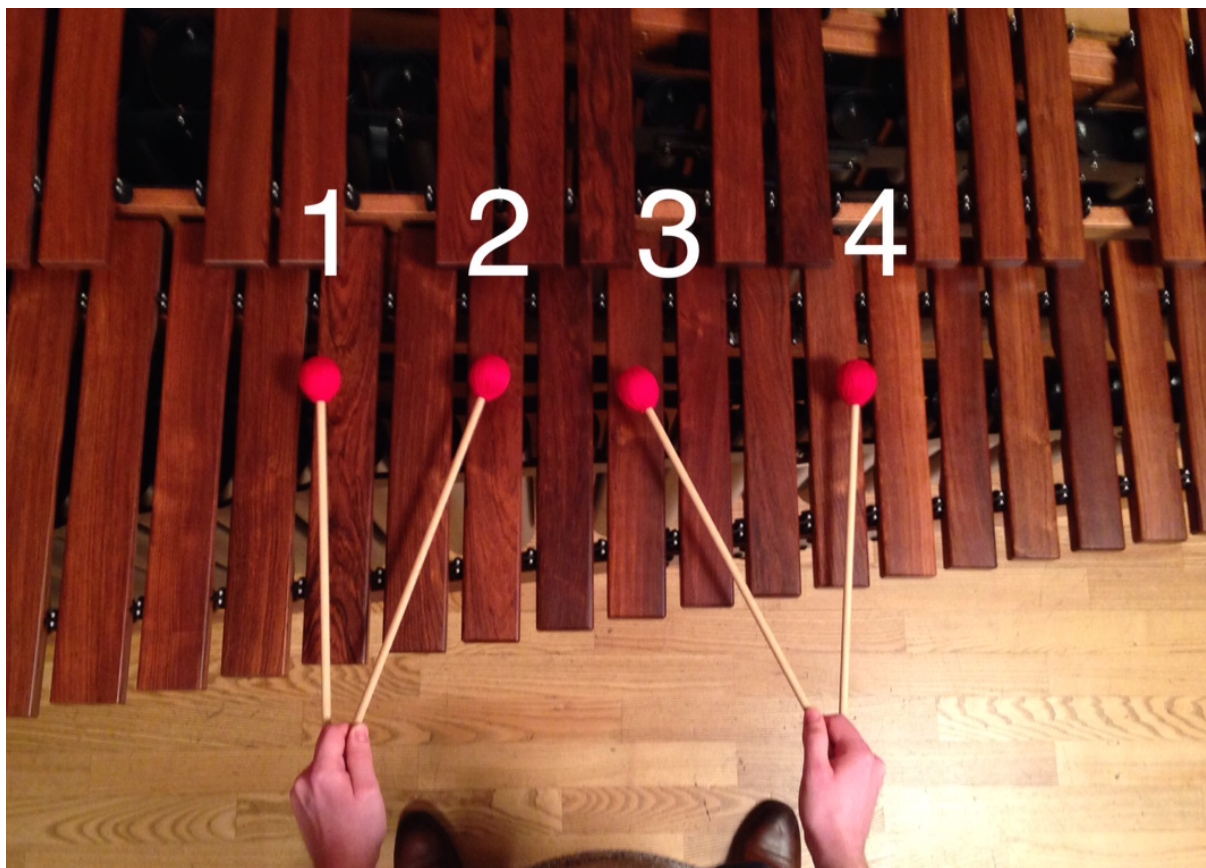


Bild 1: En bild på mina händer som visar hur man skriver ut klubbsättningen för respektive klubba.

2.1 4-klubbsteknik

De tre 4-klubbstekniker jag kommer att gå igenom lite kort är de mest förekommande och även de tre tekniker som jag stött på hittills under min tid som malletspelare.

Den första tekniken heter "Burton-greppet", det är uppkallat efter vibrafonisten Gary Burton och det går ut på att man håller de inre klubborna mellan pekfingret och tummen. Sedan för man in de yttre klubborna mellan pekfingret och långfingret så att klubbkraftet hamnar mellan den inre klubban och handflatan.

Ytterklubborna hålls på plats genom att man trycker stadigt med ringfingret på klubbkraftets ände. I grund och botten är Burton-greppet ett renodlat vibrafongrepp som är väldigt stabilt men inte så flexibelt. På senare tid har det utvecklats ett så kallat Burton-hybrid grepp, vilket jag själv använder och det har samma grundprincip som Burtongreppet. Skillnaden är att man i det renodlade Burton-greppet vanligtvis håller lite längre in på klubborna eftersom man inte behöver ta särskilt stora intervall på vibrafonen. Ska man använda sig av detta grepp vid marimba är det nödvändigt att hålla så långt ut på klubbkraftet som möjligt, detta gör att man kan ta större intervall i båda händerna vilket är av stor betydelse när man spelar marimba.



Bild 2: Burton-hybridgreppets undersida

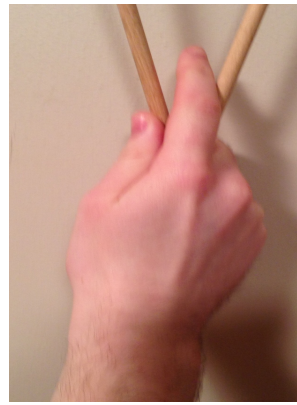


Bild 3: Burton-hybridgreppets ovansida

Det andra greppet kallas för "traditionellt" och är den äldsta av dessa tre 4-klubbstekniker och härstammar från tidigt 1900-tal. Keiko Abe var en av de första som använde sig av greppet och gjorde det mer officiellt i samband med sitt genombrott som marimbasolist någon gång på 1950-talet. Tekniken skiljer sig från Burton-greppet så till vida att de yttre klubborna placeras ovanpå de inre klubborna. Här ligger alltså innerklubban mellan handflatan och ytterklubban. Förr var det vanligt att man höll en bit in på klubbskaftet, detta förekommer än idag men nu för tiden har det blivit allt mer vanligt att hålla så långt ut på skaftet som det går för att öppna upp för möjligheten att kunna ta så stora intervall som möjligt.



Bild 4: Traditionellt grepps undersida



Bild 5: Traditionellt grepps ovansida

"Stevens-greppet" är det enda greppet där båda klubborna är helt oberoende av varandra eftersom att de aldrig korsas vilket de facto är en egenskap hos de båda tidigare nämnda teknikerna. I detta grepp håller man ytterklubban med ringfingret och lillfingret medan den inre klubban hålls med pekfingret, långfingret och tummen. På det här sättet kan man uppnå stor flexibilitet när det kommer till att ta stora intervall vilket kan vara fördelaktigt i många sammanhang. Vanligtvis får detta till konsekvens att man tappar lite i styrka beträffande anslag jämfört med Burton och traditionellt grepp.⁴

⁴ Grove Music Online, s.v. "Marimba" av James Blades och James Holland hämtad april 2016



Bild 6: Stevenensgreppets undersida



Bild 7: Stevensgreppets ovansida

3. Theodor Milkov "Transparent Fluidity".

"Transparent Fluidity" är en samling av sex stycken teknikövningar som marimbaspelaren Theodor Milkov sammanställt för att låta händerna bli oberoende av varandra vilket för mig är en av dem största utmaningarna med mitt marimbaspel. Övningarna riktar sig därför väldigt mycket mot att spela var hand för sig till skillnad från de övningar som jag tidigare använt mig av som bygger på ett striktare samspel och ett beroende de fyra klubborna emellan.

De tidigare övningarna kan vara som sådana att man spelar kvinter kromatiskt uppåt, dur och moll skalor upp och ned både kromatiskt samt efter kvintcirkeln och att man spelar dur och moll ackord uppbyggda på fyrklanger.

Den första övningen ur "Transparent Fluidity" bygger väldigt mycket på en rörelse som Milkov hävdar är grundläggande, nämligen rotationen. Rotationen sker ända från marimbakklubbans huvud bak till underarmen via handen och handleden. Övningen börjar på tonerna ettstrukna C och ettstrukna D där du spelar fyra stycken åttondelar följt av åtta stycken sextondelar, se notexempel 1. Allt detta görs med en hand åt gången, så handsättningen blir 1-2-1-2 alternativt 3-4-3-4. Detta gör du hela vägen uppåt i en oktav. Nästa moment är uppbyggt på samma sätt fast spegelvänt, alltså nedåt med början på tvåstrukna C samt tvåstrukna H och handsättningen 2-1-2-1 alternativt 4-3-4-3.

Theodor Milkov

Rotation
Exercise I

The image shows two staves of musical notation for 'Rotation Exercise I'. The first staff starts on a treble clef with a common time signature. It contains two measures of music. The first measure has four eighth notes: C4, D4, E4, F4. The second measure has eight sixteenth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. Below the notes are fingerings: 1 2 1 2 for the first measure and 3 4 3 4 for the second. Arrows point to the right under the second measure. The second staff starts on a treble clef with a common time signature. It contains two measures of music. The first measure has four eighth notes: D4, C4, B3, A3. The second measure has eight sixteenth notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Below the notes are fingerings: 4 3 4 3 for the first measure and 2 1 2 1 for the second. Arrows point to the right under the second measure. Both staves end with 'etc'.

Notexempel 1: Första övningen ur Theodor Milkovs "Transparent Fluidity" om "rotationstekniken" ⁵

Se video 1: Demonstration av rotationsövning 1 med vänster hand.

Se video 2: Demonstration av rotationsövning 1 med höger hand.

Övning nummer två, se notexempel 2, bygger på samma rotationsprincip men med ett moment där man för handen och armen fram och tillbaks under en sextondelsfigur. Det svåra är att få själva vändningen mjuk och smidig eftersom att avståndet för klubba 2 att ta sin ton blir lite längre på tillbaka-vägen vilket gör att man lätt träffar fel ton. Här är

⁵ Theodor Milkovs "Transparent Fluidity", övning 1, sid 1, hämtad 19 november 2016 från https://dl.dropboxusercontent.com/u/24273400/Transparent_Fluidity.pdf

det då viktigt att man spelar långsamt till en början samt hittar en bra balans mellan rotationsmomentet och armens rörelse.

Exercise II

The image shows two staves of musical notation for Exercise II. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Below the notes are two rows of fingerings: the first row has 1, 2, 1, 2, followed by two right-pointing arrows; the second row has 3, 4, 3, 4, followed by two right-pointing arrows. The bottom staff is also in treble clef with a common time signature. It contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Below the notes are two rows of fingerings: the first row has 4, 3, 4, 3, followed by a right-pointing arrow; the second row has 2, 1, 2, 1, followed by a right-pointing arrow. Both staves end with 'etc'.

Notexempel 2: Andra övningen ur Theodor Milkovs ”Transparent Fluidity” ”
rotationstekniken”

Se video 3: Demonstration av rotationsövning 2 med vänster hand.

Se video 4: Demonstration av rotationsövning 2 med höger hand.

Övning nummer 3 är en variation på de två tidigare övningarna. Den fokuserar också på rotationsrörelsen men har ett fyrklansarpeggio i slutet. Detta är bra för att du i samband med en roterande rörelse i det lilla sekundintervallet lär dig att alternera till större intervall direkt efter sekundintervallet. Klubbsättningen är 1-2-1-2 och 3-4-3-4 alternativt 2-1-2-1 och 4-3-4-3 under hela övningen, se notexempel 3.

Exercise III

The image shows two staves of musical notation for Exercise III. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Below the notes are two rows of fingerings: the first row has 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, followed by two right-pointing arrows; the second row has 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, followed by two right-pointing arrows. The bottom staff is also in treble clef with a common time signature. It contains a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Below the notes are two rows of fingerings: the first row has 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, followed by a right-pointing arrow; the second row has 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, followed by a right-pointing arrow. Both staves end with 'etc'.

Notexempel 3: Tredje övningen ur Theodor Milkovs ”Transparent Fluidity” Om ”
rotationstekniken

Se video 5: Demonstration av rotationsövning 3 med vänster hand.

Se video 6: Demonstration av rotationsövning 3 med höger hand.

Målet med de tre första övningarna är som sagt att bli stark och smidig i sin rotationsrörelse när man spelar t ex skalor med en hand och att hitta en bra balans mellan rotationen och armrörelsen för att bli träffsäker på tonerna.

Nästa del består av två övningar som bygger på en triolövning som Milkov kallar ”Moellerteknik”. Syftet med denna övning är att spela flera toner i en svepande rörelse med en hand.

Den första övningen innehåller en rörelse som består av ett nedslag följt av en uppåtrörelse som förberedelse för nästkommande nedslag. Övningen börjar på ettstrukna C D E där C slås an genom nedslagsrörelsen medan D och E slås an i uppåtrörelsen, klubbsättningen på uppvägen blir antingen 1-2-2, 1-1-2 eller 3-4-4 samt 3-3-4. På nedvägen blir då handsättningen 2-2-1, 2-1-1 alternativt 4-4-3 eller 4-3-3. Detta leder till att man får en härligt flödande triolkänsla.

Moeller

Exercise I

Notexempel 4: Första övningen ur Theodor Milkovs "Transparent Fluidity" om "moellertekniken"

Se video 7: Demonstration av moellerövning 1 med vänster hand.

Se video 8: Demonstration av moellerövning 1 med höger hand.

I andra övningen spelas arpeggion i var hand för sig med början på ettstrukna C, vilket då blir C-E-G-E, D-F-A-F och klubbsättningen blir 1-2-2-1 alternativt 3-4-4-3. Milkov applicerar samma dubbelslagsrörelse som i övningen innan vilket gör att man lär sig spela arpeggion snabbt och smidigt i en hand utan att behöva korsa klubborna på ett väldigt ineffektivt sätt eller spela med bägge händerna. Det andra momentet är bara spegelvänt och börjar på tvåstrukna G, det blir då G-E-C-E osv med klubbsättningen 2-1-1-2 alternativt 4-3-3-4.

Exercise II

Notexempel 5: Andra övningen ur Theodor Milkovs "Transparent Fluidity" om "moellertekniken"

Se video 9: Demonstration av moellerövning 2 med vänster hand.

Se video 10: Demonstration av moellerövning 2 med höger hand.

I den tredje och sista övningen spelar man fyrklingsarpeggion alternerat över båda händerna, och övningen går kromatiskt genom alla tonarter med början på C-dur. Här använder sig Milkov av den handledsrörelse från "moellertekniken" som syftar till att första och tredje tonen slås an i nedslagsrörelsen samt andra och fjärde tonen slås an i uppåtrörelsen vilket får det att kännas naturligt att spela arpeggion i bara en hand. Milkov menar att grundidén är att kunna spela många toner i en enda rörelse vilket i sin tur leder till att båda händerna blir oberoende av varandra för att på så sätt motverka ett statistiskt spelsätt.

Exercise III

1 2 1 2 3 4 3 4 4 3 4 3 2 1 2 1 # etc

8va

4 3 4 3 2 1 2 1 1 2 1 2 3 4 3 4 etc

Notexempel 6: Tredje övningen ur Theodor Milkovs "Transparent Fluidity" om "moellertekniken"

Se video 11: Demonstration av moellerövning 3 med båda händerna.

Under instuderingen av Bachs "Preludie" samt Koppels *Tocatta* har jag använt dessa övningar som inspirationskälla när jag stött på tekniska problem. Exempel på dessa problem har till exempel varit vilken klubbsättning jag skall använda mig av i vissa passager eller hur jag ska tänka i min frasering när jag spelar arpeggion eller snabba musikaliska förlopp. Under processens gång har det ofta blivit så att jag fått mest användning av "rotationsteknikerna" 1-3 i "Preludiet" i och med att dessa övningar är mer fokuserade på lite mindre intervall och melodier som bygger mycket på upp och nedåtrörelser utan stora intervallhopp, vilket har varit vanligt förekommande i det ovan nämnda verket.

I *Tocatta* har jag haft mer användning av övningarna 1-3 med "moellertekniken" när det kommit till passager som innehållit rytmiska moment med lite större intervallhopp eller melodiska fraser som bestått av brutna ackord.

4. J. S. Bachs Preludie ur *Cellosvit no. 5* i c moll

J. S. Bachs cellosviter är vanligt förekommande på de flesta marimbaspelares repertoarer eftersom det finns stor potential för individuell utveckling när det gäller interpretation samt att man kan ta ut vissa enskilda takter och använda dem som självständiga övningar som förbättrar utövarens förmåga att behärska tonala skalor, modulationer och ackordprogressioner. Cellons tonomfång är ca fyra och en halv oktav och sträcker sig från stora C till tvåstrukna A vilket gör det väldigt praktiskt att spela cellomusik på marimba. Jag har lyssnat och tittat på Thomas Burritt samt Jisu Jungs versioner av detta preludie och inspirerats av deras sett att interpretera stycket på marimba.⁶⁷ Thomas Burritt spelar med fyra klubbor och använder "Stevens-greppet" medan Jisu Jung spelar med två klubbor.

Preludiets form består av två delar varav den första delen är mellan takt 1-27 och går i 4/4-delstakt och kan ses som en inledning till den andra delen som sträcker sig mellan takt 28-223 och går i 3/8-delstakt. Inledningen har en ganska mörk, vemodig och lugn karaktär med små ljusa glimtar medan den andra delen är lite mer eldig, intensiv och dansant.

4.1 Del ett i 4/4-delstakt 1-27

Den första delens tekniska svårigheter består i att hitta en bra handsättning som gör det möjligt för mig att frasera på det sätt som jag vill. I den inledande takten valde jag att dubblera den första oktaven så att stora och lilla C spelas i vänsterhanden och ettstrukna samt tvåstrukna C spelas i högerhanden. Detta gjorde jag för att få mer kraft samt att förtydliga klangen i och med att marimbaplattorna i den lägsta oktaven på marimban kan låta lite grumligt på grund av att övertonerna ofta blir väldigt framträdande. Vidare i samma takt kommer en sextondelspassage som jag valde att spela hand till hand med klubbsättningen 2-3-2-3 osv. Thomas Burritt använder sig av klubbsättning 1-2-3-4-2-3-4-3-2-3-2 vilket jag testade men upplevde att 2-3-2-3 blev stabilare samt att jag fick ut största möjliga klang ur tonen ess genom att spela i mitten på plattan istället för på kanten vilket Burritt blir tvungen till då han spelar med klubba 4 på återgångstonen lilla F.

⁶ Thomas Burritt, "Prelude: Suite for Solo Cello No. 5 in C Minor, BWV 1011 J. S. Bach". Hämtad 15 Januari 2016 från <https://www.youtube.com/watch?v=7QP5XCNU3H4>

⁷ Jisu Jung, "BACH Cello Suite No. 5 for Marimba – Jisu Jung". Hämtad 15 Januari 2016 från https://www.youtube.com/watch?v=7lo_r11mtZE

(Jag: 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2)

(Thomas Burrkt: 1 2 3 4 2 3 4 3 2 3 2)

PRELUDE

Notexempel 7: Takt 1 ur J.S. Bach Preludie ur *Cellosvit no. 5 i c moll*⁸

Den inledande och tillika långsamma delen ur preludiet innehåller både treklangs samt fyrklangsackord vilka jag prövade att spela som arpeggion, där jag använde mig av Milkovs handledsrörelse från sista övningen om "moellertekniken". Ackordet i takt 6 spelade jag som ett arpeggio och prövade handsättningen 1-2-3-4 vilket ledde till att jag kunde välja att ge ackordet antingen en flödande karaktär eller en mer hård och bestämd karaktär beroende på hur mycket kraft jag gav i nedslagrörelsen på första tonen i varje hand d.v.s. stora C och lilla F. Jag prövade även handsättningen 1-2-1-2 men upplevde att hoppet mellan mitten-tonerna stora G och lilla F blev för stort för att rörelsen skulle kännas naturlig samt att jag förlorade för mycket flexibilitet för att påverka fraseringen. 1-2-3-4 passade bra för att om jag slutade på ettstrukna C med klubba 4 så kunde jag fullfölja frasen på ett behagligt sätt genom att spela nästkommande ettstrukna C med samma klubba.

Notexempel 8: Bilden visar det fyrklangsackord vilket jag applicerade två olika klubbsättningar på i takt 6.

I takt 10 och takt 17 (se notexempel 9 och 10) ligger det två sextondelspassager likt den i takt 1, jag prövar här att applicera handsättningen över sekundintervall från rotationsövning 1 ur "Transparent Fluidity". I takt 10 blev klubbsättningen med början på lilla D 1-2-3-1-2-3-2-3-2-3-2. Denna handsättning låg behagligt och gjorde att uppgången på lilla D E Fiss och därefter G A Bess kändes smidig. Däremot bidrog den med en känsla av att passagen mellan lilla D och H blev indelad i två fraser om tre sextondelar med en accentuerad känsla på Fiss samt Bess eftersom D och E respektive G och A där jag använde sekundintervallet fick mindre kraft i anslaget. Fraseringsbågen sträcker sig från lilla D hela vägen till lilla G i den takten och då passade det här liksom i första taktens sextondelspassage att spela med den alternerande klubbsättningen 2-3-2-3, alltså hand till hand. Detta gjorde att varje ton kändes likvärdig och den ljudande frasen stämde mer överens med den inskrivna fraseringsbågen. Samma princip som jag

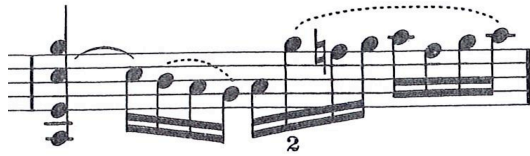
⁸ Bach, Johann Sebastian. *Six suites for violoncello*. Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1950.

använt mig av i takt 10 applicerade jag även på takt 17 men blev tvungen att byta klubbsättning i början av frasen till 4-2-3-1-2-3-1-2-3-4-1 för att inte använda mig av ett totalt dysfunktionellt sätt att spela på vilket resultatet blev av att börja med 1-2-3 på F-Ess-D eftersom att det innebar att jag fick göra en alldeles för stor rörelse i vänsterhanden när jag gick från F med klubba 1 till D med klubba 3.

Notexempel 9: Bilden visar takt 10 där jag prövade två olika klubbsättningar, en som jag hittade inspiration från Milkovs "Transparent Fluidity" och en som jag kom på själv.

Notexempel 10: Takt 17, även denna bild visar två olika klubbsättningar, en Milkovinspirerad och en egen.

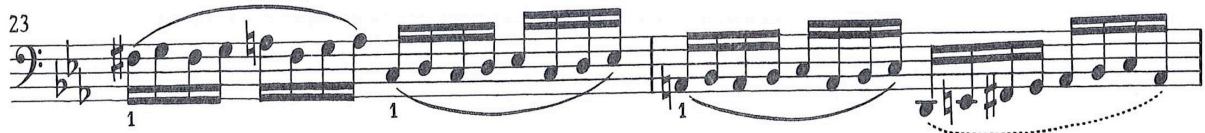
Från takt 22 till mitten på takt 24 (se notexempel 11 och 12) sträcker sig en passage som är intressant ur klubbsättnings synpunkt därför att melodin är skriven på så sätt att den kan fraseras i grupper om tre trots att det bara är sextondelar som tickar på. Där sextondelspassagen börjar spelas tonerna lilla D C Bess C och här kunde jag använda mig av rotationstekniken från den absolut första övningen ur "Transparent Fluidity" då jag prövade klubbsättningen 3-2-1-2. Detta ledde till att jag kunde frasera C och Bess på ett mjukt sätt samt att jag spelade det sista C:et med vänster hand som i sin tur gjorde att jag kunde göra en förberedande rörelse med höger hand för att slå an lilla Bess en liten septim uppåt. Sedan kommer den melodiska linje som jag prövade att frasera i sextondelsgrupper om tre, tonerna är lilla A Bess C och klubbsättningen 2-3-4 som repeteras på exakt samma sätt direkt efteråt. Att använda 2-3-4 gjorde att det kändes bekvämt och det blev en viss rulljängs i fraseringen till skillnad från hand till hand klubbsättningen 2-3-2 som resulterade i att de efterföljande tonerna måste spelas 3-2-3. Att spela hand till hand i den här passagen tvingade mig också att korsade inre klubborna 2 och 3 vilket hämmade en mjuk frasering vilket inte var i enlighet med vad jag hade tänkt. Jag applicerade samma tillvägagångssätt på sextondelsfigurerna i takt 23 och 24.



Notexempel 11: takt 22

Se Video 12: takt 22- 24 med klubbsättning 2-3-4

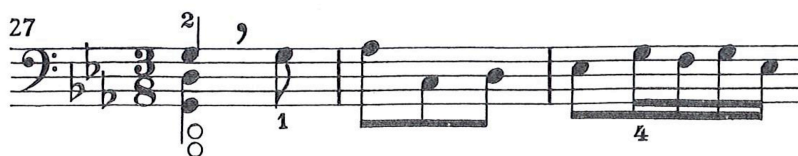
Se Video 13: takt 22- 24 med klubbsättning 3-2-3



Notexempel 12: takt 23 och 24.

4.2 Del två i 3/8-delstakt, takt 28/223

Här skriver Bach på ett fugaliknande sätt där han börjar direkt med att presentera ett tema som blir själva grundstenen för resten av detta preludie (se notexempel 13). Jag valde här att till en början lägga mest fokus på grundtemats slutfras, vilken i takt 29 är en sextondelsfigur som kommer på andra slaget i takten. Tonerna som spelas är lilla G-F-G-E och klubbsättningen jag provade först var varannan hand 3-2-3-2. Thomas Burrit spelar denna passage med klubbsättning 4-3-4-2 vilket gör att han blir tvungen till att hålla sekundgreppet i höger hand över tonerna G-F-G. Jag anser att Burrit bemästrar den handsättningen och får slutfrasen på grundtemat att leda in i nästa takt på ett naturligt sätt. När jag själv provade samma handsättning blev min frasering stel och det kändes som att jag stannade upp flödet i musiken, tonerna G-F-G uppfattade jag som en grupp för sig vilket ledde till att när jag skulle spela lilla E med klubba 2 kändes frasen osammanhängande. Jag analyserad även hur Jisu Jung spelade inledningen på denna fuga och såg att hon använde sig av samma handsättning som jag tidigare gjort, alltså klubbsättning 3-2-3-2, även Jung fick likt Burrit frasen att leda framåt mot nästa takt samt kännas naturlig. För mig passade Jisu Jungs klubbsättning bättre i denna takt då jag på ett mycket tydligare sätt fick de sista sextondelarna i temat att kännas som en ornamenterad slutfras vilket var mitt mål från början.



Notexempel 13: takt 27-29 som visar huvudtemat som är grundstenen för den andra fugaliknande delen i J. S. Bachs Preludie

Härnäst skall jag undersöka takt 42 (se notexempel 14) vilken bjuder på fugadelens första harmoniska inslag, alltså där fler än en ton spelas samtidigt. De toner som slås an

samtidigt är lilla G-Bess samt lilla D-A vilka bildar en halvkadens där G-moll är tonika och D-dur dominant samt berättar för lyssnaren och interpreten att Bach modulerat till G-moll. Jag fick en känsla av att detta är som en höjdpunkt i modulationen och för att få fram budskapet så tydligt som möjligt valde jag att lägga mer tyngd på den lilla tersen G-Bess och den rena kvinten D-A samt att spela med en känsla av marcato. Man kan redan tidigare i takt 38 ana att en modulation sker i och med att lilla F höjs till lilla Fiss men personligen anser jag att det är först i takt 42 som budskapet når sin kulmen i och med den tydliga halvkadensen. Från början valde jag att spela tersen med klubbsättning 2-3 samt kvinten med 1-3 vilket ledde till att klubbsättningen för överstämman med början på lilla Bess blev 3-4-3-2-4. Jag märkte att de första tre tonerna spelades allihop i höger hand, detta innebar att jag kunde utnyttja rörelsen från Milkovs fjärde övning om "moellertekniken" för att frambringa en mjuk och fin rörelse. Nackdelen med denna klubbsättning var att efter 3-4-3 rörelsen blev jag tvungen att slå an nästkommande lilla Bess med klubba 2 vilket resulterade i en klubbkorsning. Tempot skall gå relativt fort vilket gjorde att klubbkorsningen för mig skapade en klumpig rörelse som resulterade i en krystad känsla och ett stolpigt ljud. Burrit däremot spelade tersen på samma sätt med klubborna 2-3 men lade hela kvinten i vänster hand så att lilla D-A spelades med klubba 1-3. På det sättet undvek han klubbkorsningen och fick en smidig klubbsättningen i överstämman som blev 3-4-2-3-4-2.



Notexempel 14: takt 38-42

Jag applicerar samma tankesätt och metod i takt 54 där halvkadensen går i C-moll igen som är grundtonarten.



Notexempel 15: takt 54

Inte långt efter halvkadensen i C-moll kommer en melodisk passage som i princip nästan bara består av en C-moll skala som först spelas uppåt och sedan nedåt. För att få den här melodin att kännas levande och betydelsefull för mig prövade jag att först spela takt 64-70 med var hand för sig genom att applicera 3 rotationsövningen ur "Trasparent Fluidity" och spela med klubbsättningen 2-1-2-1 hela vägen eller 4-3-4-3. Sedan spelade jag hela passagen med båda händerna och blandade klubbsättningen efter vad som kändes bäst men fokuserade mest på att använda innerklubborna 2 och 3.





Notexempel 16: Den melodiska passagen i 64-71 bestående av C-moll skala ur Bachs "Preludie"

Video 14: Videon visar när jag spelar melodin i takt 64-71 med klubbsättning 2-1-2-1

Video 15: Videon visar när jag spelar melodin i takt 64-71 med klubbsättning 4-3-4-3

Video 16: Videon visar när jag spelar melodin i takt 64-71 med klubbsättningen som var mest fokuserade på innerklubbarna 2 och 3.

Sammanfattningsvis har jag kommit fram till att Milkovs övningar varit till stor hjälp vid instuderingen av Bachs preludie då de har inspirerat mig till att t ex spela lite längre sextondelspassager med en hand (1-2-1-2) alt. (3-4-3-4) vilket ofta har bidragit med ett härligt flöde och rulljans i fraseringen. Däremot har jag haft mindre användning av övningarna när det kommer till att spela större intervall eller att slå an fyrklangsackord.

Video 17: Hela Preludiet ur J. S. Bachs cellosvit no.5 i C moll.

Som avslutning på detta kapitel kommer en inspelning tillika det ljudande resultatet av min instudering Bachs "Preludie" (se video 17).

5. Anders Koppels Toccata för Marimba och Vibrafon

Stycket skrevs 1990, dedikerades till "Safri Duo" och tillhör en av de mest kända marimba- och vibrafon duetterna. Toccatan innehåller ett tonspråk som blandar allt ifrån jazzharmonik till barockfugor och hoppar mellan lugna skimrande valser till mer hårda, strikta och taktfasta rytmer. Som inspiration gällande både handsättning och interpretation har jag kollat och lyssnat till Bluhill percussion duos version som finns på youtube där man visuellt kan se dem spela samt Safri Duos egen inspelning.⁹ Safri duos version har endast bidragit med en klingande ljudbild och inte visuella moment eftersom videoklipp inte funnits tillgängligt, därav har jag endast försökt hitta inspiration gällande melodiska, harmoniska idéer samt rytmiska karaktärsmoment.¹⁰

I det här stycket finns likt J S Bachs Preludie många olika moment som man kan plocka ut ur styckets helhet och använda som enskilda övningar, vilket jag ibland blivit tvungen till att göra för att bemästra dem. I detta verk har jag använt mig av Milkovs "Transparent Fluidity" som ett hjälpredskap samt inspirationskälla för att hitta lämpliga handsättningar i syfte att kunna frasera på önskat sett. I *Toccatan* har jag spelat vibrafonstämman men väljer att överföra samma tankesätt som jag haft på marimban i Bachs "Preludie" gällande mitt tillvägagångssätt angående instudering och därför förmodar att Milkovs rotationsprincip och armrörelser kan vara till stor nytta även här.

Tidigt in i stycket mellan takterna 6-9 finns ett spänningsfyllt tema i vibrafonen som hastigt efter en takt utvecklas till att spelas i parallella terser på varenda ton i melodin, vilket gör den passagen mycket mer krävande. Jag insåg ganska snabbt att den klubbsättningen jag behövde använda mig av var ganska simpel därför att jag kunde behålla samma klubbsättning som i takt 6, d v s varannan klubba med början på 3, så det blir 3-4-3-4 osv fast att jag höll klubborna i tersläge. Efter att jag övat in den tvåstämmiga melodin kände jag att mitt tersgrepp i bägge händerna var betydligt starkare och mer precist. Dr. Colin från slagverksduon "BluHill percussion group" spelar liksom jag med tersgreppet i dessa takter men använder en annan handsättning på slutet av frasen i takt 9. Här i den näst sista sextondelsfiguren spelar Dr. Hill med handsättningen L-R-R-L-R-R över terserna EG-EssFiss-EG-FissA-GBess-AC medan jag från början valde att spela med handsättningen L-R-L-L-R-R.

6

p sub. *mp* *crescendo*

f *ff*

⁹ *Works for Percussion*, med Safri duo, inspelad i Danmarks radios konserthus, Köpenhamn, 15-18 augusti, 1994, Chandos, Digital CD 16Bit 44.1Khz

¹⁰ BluHill Percussion Duo, *Toccata for Vibraphone and Marimba by Anders Koppel*, hämtad den 10 november 2015 från <https://www.youtube.com/watch?v=EZ7x5sGVLr8>

Notexempel 17: Det spänningsfyllda temat på vibrafonen i takt 6-9 ur Anders Koppels *Toccata för marimba och vibrafon*¹¹

Video 18: Videon visar när jag spelar med handsättningen L-R-R-L-R-R på slutet av frasen i takt 7

Video 19: Videon visar när jag spelar med handsättningen L-R-L-L-R-R på slutet av frasen i takt 7

Nästa moment som jag anser värt att ta upp är takt 14-17. I denna passage lägger jag mest fokus på det rytmiska svänget eftersom att det musikaliskt sett inte finns så mycket att göra med innehållet av toner. Utmaningen var att få tillräckligt med styrka i de stora sekunderna samtidigt som man stadigt behåller sextondelarna på tonen Dess. För att öva upp styrkan i vänsterhanden tog jag inspiration från den tredje övningen i "Transparent Fluidity" där grundidén var att på ett snabbt och smidigt sätt kunna byta intervall från sekund till kvart. Jag använde mig även av en egen övning där jag bröt ut element ur takt 14 så att jag bara fick med det mest krävande momentet.

Klubsättning: 4 2 3 1 2 3 2 4 2 3 1 2 3 2

Vibraphone

Notexempel 18: Självkomponerad övning som syftar till att stärka händerna för att kontrollerat kunna spela takt 14-17 ur Koppels *Toccata*.

I och med att jag i Toccatan med början på trestrukna C i takt 14 använder klubsättningen 4-2-3-3 och slår an sekunderna med klubba 1 och 2 så blir det ett snabbt intervallbyte i vänster hand, för när jag spelar första Desset med klubba 3 befinner sig vänsterhanden ungefär i ett kvartgrepp för att få tillräckligt med kraft på den tonen.

Notexempel 19: Takt 14-17 ur Anders Koppel *Toccata*

Nästa passage takt 26-34 har en fugaliknande känsla och här kände jag mig tvungen att lägga större tyngd på frasering och nyanser än den tidigare, mer rytmiskt dominant

¹¹ Koppel, Anders. *Toccata (för marimba och vibrafon)*. Oslo, Norsk Musikforlag A/S, 1995

karaktären i takterna 14-17. I upptakten till takt 27 ligger en sextondelsfigur som jag prövade lite olika handsättningar på. För att utnyttja det jag fått ut av Milkovs övningar började jag att spela ettstrukna C med klubba 3 och Ciss med klubba 2, alltså varannan hand. Sedan valde jag klubbställning 3-4-1-2-3-4 från ettstrukna D till Besset i takt 27. Detta ledde till att jag blev tvungen att korsa händerna när jag spelade D-E-F-G vilket hämmade flödet i fraseringen. Jag upptäckte snabbt att denna handsättning inte skulle fungera och började istället med klubba 2 på C och 3 på Ciss och sedan klubbställning 1-2-3-4 från D till G. Detta kändes bra och jag fick en smidig rörelse i händerna vilket ledde till att melodin fick en svepande och mjuk karaktär fram till ettstrukna G där jag blev tvungen att göra en klubbkorsning för att spela ettstrukna A med klubba 2. Att använda sig av sekundgreppet i sextondelsfiguren under hela passagen från takt 26 till 34 kändes otympligt på grund av tempot skall gå så pass fort vilket gjorde att jag ofta tappade kontroll och missade många toner. Det bästa sättet att spela dessa sextondels figurer för mig var att spela dem hand till hand, liksom Dr. Hill spelade valde även jag att börjar upptakten till 27 med klubba 3 följt av klubba 2 osv. samma sak gällde för sextondelsfiguren i slutet på takt 30 där jag använde klubbställning 3-2-3-2-3-2 från ettstrukna F till och med lilla A.

Musical score for measures 26-27. The top staff is in treble clef, and the bottom two staves are in bass clef. Measure 26 is marked with a box containing the number '26'. Dynamics include *ff* and *p*.

Musical score for measures 28-29. The top staff is in treble clef, and the bottom two staves are in bass clef. Dynamics include *ped.* and ***.

Musical score for measures 30-31. The top staff is in treble clef, and the bottom two staves are in bass clef. Dynamics include *ped.*, *ff*, and ***.

Notexempel 20: bilden syftar till att visa den fugaliknande delen i takt 26-34 ur Koppels "Toccata"

Vidare i takt 62 och 63 spelar vibrafonen en sextondelsfigur med synkopkänsla över tre olika dimackord. I och med att de brutna dimackorden ligger synkoperat så bidrar det med en jazzig känsla. Min tanke var att behålla svänget och den jazziga karaktären samtidigt som rytmen inte fick bli för statisk. För att uppnå detta föreställde jag mig en accent på första tonen i varje dimackord ettstrukna C-H-Bess vilket ledde till att tonerna fick en liten markering. De resterande tonerna i ackorden måste enligt mig få en avrundad karaktär, annars blir rytmen statisk och man förlorar svänget. För att uppnå detta valde jag att lägga till ett litet crescendo över de tre toner som leder fram till varje nytt dimackord. Här kom tredje övningen om "moellertekniken" väl till pass eftersom jag genom att applicera den handledsrörelsen upplevde att jag kunde styra crescendot på ett kontrollerat sätt.

Notexempel 21: takt 61-63 ur Koppels *Toccata*. Bilden visar den synkoperade dimackordsmelodin

Det sista momentet jag skall undersöka är valsen som sträcker sig från takt 88 till takt 188. Detta är styckets mittendel och tar upp ungefär en tredjedel av stycket. Här turas marimban och vibrafonen om att ackompanjera varandra. Vibrafonen börjar spela en triolmelodi som är uppbyggd av arpeggion, först i Diss-moll sen H-dur.

För att få lite inspiration till hur jag skulle interpretiera valsen jämförde jag "Safri duos" sätt att spela med duon "BluHill percussion groups"

"Safri duo" spelar valsen ungefär i tempo 220 bpm som är det utskrivna tempot. Detta gör att valsen känns väldigt hetsig. Triolmelodin fraserar de som ett diminuendo där den första tonen i varje melodisk fras är relativt stark och sista tonen svagare, detta skapar en slags fallande känsla. Jag tycker det låter som att tvåstrukna Fiss i de första triolmomenten slås an med en accentuerad känsla vilket för tankarna till en klubbsättning som skulle kunna se ut på detta viset: 2-3-2-3-2-3-2-3-2-3-2, d.v.s. varannan hand. Jag anser att detta gör frasen stabil men lite fyrkantig.¹²

¹² *Works for Percussion*, med Safri duo, inspelad i Danmarks radios konserthus, Köpenhamn, 15-18 augusti, 1994, Chandos, Digital CD 16Bit 44.1Khz

Notexempel 22: "Safri duos version" i Takt 88-92. Här har jag skrivit ut klubbsättning 2-3-2-3 (varannan hand) och markerat de tonerna som jag upplever har en accentuerad känsla. Ett diminuendo finns med för att visa fraseringen

"BluHill percussion group" håller ett något lägre tempo ungefär 180-185 bpm. Här känns valsen lite lugnare och får ett mystiskt skimmer över sig. De fraserar triolmelodin tvärtemot "Safri duo" då de spelar ett crescendo i varje melodisk fras så att första tonen är relativt svag och sista tonen något starkare. Dr. Hill leder melodin med vänster handen och spelar de andra tonerna i varje triol med höger handen, klubbsättningen är: 2-3-4-2-3-4-2-3-4-2-3-4-2. Detta gör att han till skillnad från "Safri duo" spelar tvåstrukna Fiss i takt 88 med olika klubbvarje gång. Jag anser att Dr. Hill får frasen att kännas mer levande och flödande genom att interpretara på det sättet.¹³

Notexempel 23: "BluHill percussion groups" version i Takt 88-92. Här har jag skrivit ut handsättningen 2-3-4-2-3-4 osv samt ett crescendo som visar fraseringen.

Efter att ha undersökt duornas olika tolkningar av denna passage prövade jag själv att använda båda klubbsättningarna. Jag lade även till en klubbsättning som var inspirerad av första övningen om "moellertekniken" ur "Transparent Fluidity" där jag prövade att spela hela triolmelodin med först endast vänster hand och därefter höger hand.

Video 20: Videon visar när jag spelar triolmelodin med "Safri duos" klubbsättning 2-3-2-3-2-3-2-3-2-3-2.

Video 21: Videon visar när jag spelar triolmelodin med "BluHill percussion groups" klubbsättning 2-3-4-2-3-4-2-3-4-2-3-4-2.

Video 22: Videon visar när jag spelar triolmelodin med den milkovinspirerade klubbsättningen 3-4-3-3-4-3-3-4-3-3-4-3-3.

Video 23: Videon visar när jag spelar triolmelodin med den milkovinspirerade klubbsättningen 1-2-1-1-2-1-1-2-1-1-2-1-1.

¹³ BluHill Percussion Duo, "Tocatta for Vibraphone and Marimba by Anders Koppel", hämtad den 10 november 2015 från <https://www.youtube.com/watch?v=EZ7x5sGVLr8>

Sammanfattningsvis har jag kommit fram till att de tekniska utmaningarna ofta handlat om snabba och stora intervallbyten i klubborna vilket lett till att jag fått bryta ut dessa moment och använt dem som enskilda övningar för att kunna behärska dem. Milkovs teknikövningar har inte varit till hjälp vid de melodiska passagerna då dessa har gått i ett för högt tempo. Däremot hade jag hjälp av handledsrörelsen från övningarna om "moellertekniken" när det gällde att spela arpeggion över fyrklangsackord och i valsens brutna treklangsackord (se notexempel 23).

Som avslutning på detta kapitel kommer en inspelning tillika det ljudande resultatet av in instudering av Anders Koppels Toccata för marimba och vibrafon, här spelar jag med min kollega Rasmus Osbeck som gett sin tillåtelse att ta med det filmade materialet i arbetet (se video 24).

Video 24: Hela Toccata av Anders Koppel.

6. Slutdiskussion

Att använda sig av Milkovs övningsmetodik "*Transparent Fluidity*" i instuderingsprocessen av två olika verk från två olika epoker har visat sig var otroligt nyttigt av många olika anledningar. Dels har jag fått ett mycket större perspektiv på hur jag kan gå till väga när jag väljer klubbsättningar vilket i sin tur har gett mig ett mer öppet sinne för hur jag kan närma mig olika sätt att interpretera olika typer av melodiska fraser. Däremot har arbetet även visat att det för mig ofta varit opraktiskt att direkt applicera en klubbsättning från "*Transparent Fluidity*" på en specifik fras ur något av verken jag jobbat med. Jag har kommit fram till att detta inte berott på att övningarna varit bristfälliga eller dåliga i sig utan problemet har varit att jag personligen inte haft eller hunnit öva upp tillräckligt med styrka i händerna för att utföra själva rörelsen i det tempo som krävts.

De tekniska utmaningar som jag ställdes inför under instudering av båda styckena bestod oftast av snabba löpningar över små intervall vilka satte min styrka, precision samt smidighet på prov. Jag närmade mig dessa utmaningar med hjälp av både Milkovs övningar ur "*Transparent Fluidity*", övningar som jag haft med mig sedan längre tillbaka och övningar som jag skapade själv under instuderingsprocessens gång. När jag jobbade med att spela lite längre melodiska fraser med bara en hand insåg jag min brist på flexibilitet samt hur långsam jag faktiskt var i båda händerna. Milkovs övningar kommer i och med denna insikt garanterat vara en del av mitt dagliga övningspass i framtiden därför att jag kände vilken enorm potential det finns i att verkligen bemästra dessa tekniker när det gäller att få händerna oberoende av varandra samt att känna en frihet i sitt spel.

Jag hävdar inte att jag funnit en slutgiltig lösning på mitt sökande efter en övergripande och flexibel övningsmetodik för marimba och vibrafon men tror att potentialen i både sökandet och metoden som jag arbetat med är stor och mycket intressant att utforska vidare. Dels skulle det vara intressant att hitta en metodik för hur man jobbar upp styrka och precision vid tremolon i var hand för sig samt hur man jobbar med förlängda toner, särskilt på marimban då instrumentet har en förhållandevis kort efterklang.

7. Referenser

Grove Music Online, s.v. "Idiophone" av Howard Mayer Brown och Frances Palmer, hämtad april 2016.

Grove Music Online, s.v. "Vibraphone" av James Blades och James Holland, hämtad april 2016.

Grove Music Online, s.v. "Marimba" av Rebecca Kite, hämtad april 2016.

Grove Music Online, s.v. "Marimba" av James Blades och James Holland hämtad april 2016

Inspelningar:

Thomas Burrit, *Prelude: Suite for Solo Cello No. 5 in C Minor, BWV 1011 J. S. Bach*. Hämtad 15 Januari 2016 från <https://www.youtube.com/watch?v=7QP5XCNU3H4>

Jisu Jung, *BACH Cello Suite No. 5 for Marimba – Jisu Jung*. Hämtad 15 Januari 2016 från https://www.youtube.com/watch?v=7lo_r11mtZE

Works for Percussion, med Safri duo, inspelad i Danmarks radios konserthus, Köpenhamn, 15-18 augusti, 1994, Chandos, Digital CD 16Bit 44.1Khz

BluHill Percussion Duo, *Toccata for Vibraphone and Marimba by Anders Koppel*, hämtad den 10 november 2015 från <https://www.youtube.com/watch?v=EZ7x5sGVLr8>

Noter:

Milkov, Theodor. *Transparent Fluidity*. New York, Vimeo, LLC, 5 september 2014.

Bach, Johann Sebastian. *Cello suit no.5 (Six suites for violoncello)*. Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1950.

Koppel, Anders. *Toccata for vibraphone and marimba*. Oslo, Norsk Musikforlag A/S, 1995.