

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävä taide/ Musiikki

2022

Ilkka Haapanen

# Äänentuotto ja liike marimbansoitossa



Opinnäytetyö (AMK) | Tiivistelmä

Turun ammattikorkeakoulu

Esittävä taide/ Musiikki

2022 | 35 sivua, 3 liitesivua

Ilkka Haapanen

## Äänentuotto ja liike marimbansoitossa

Opinnäytetyö on kaksiosainen. Työn taiteellinen osio on opinnäytekonsertti, joka pidettiin Turussa Sigyn-salissa, Tuamk/ Esittävä taide/ Musiikki 2.2.2022.

Opinnäytetyön kirjallisessa osiossa pureudutaan niihin marimbansoittoon liittyviin seikkoihin, jotka parantavat soittajan tietämystä erilaisista äänentuotannollisista mahdollisuuksista ja kehonhallintaan liittyvistä asioista. Niillä on merkittävä vaikutus marimbansoiton ja sen äänen kvaliteettiin. Opinnäytetyön tavoitteena on välittää tietoa liikkeiden merkityksestä marimbansoiton äänentuotosta ja kannustaa soittajia kokeilemaan itse niiden toimivuutta.

Työssä on käytetty aihetta käsitteleviä lähteitä ja videoita sekä keskusteluja alan huipputekijöiden kanssa. Lisäksi kirjoittajan henkilökohtaiset havainnot ja johtopäätökset ovat oleellinen osa opinnäytetyötä.

Opinnäytetyöprosessin tuloksena tekijän asiantuntemus on lisääntynyt ja jäsentynyt. Kukin aiheesta kiinnostunut lukija ja/tai lyömäsoittaja voi kokeilla itse marimbansoittoa harjoitellessaan opinnäytteessä esitettyjen asioiden toimivuutta. Jo pelkkä tietämys ja oivaltaminen opinnäytetyössä esiintyvistä tiedosta ja havainnoista voi tuoda sekä teknistä että musikaalista osaamista soittajalle. Tulevaisuudessa tulokset saattavat johtaa uudenlaisiin näkökulmiin myös marimbansoitonopetuksessa.

Asiasanat:

marimba, äänentuotto, lyöntityypit, liikeradat

Bachelor's Thesis | Abstract

Turku University of Applied Sciences

Performing Arts/ Music

2022| 35 pages, 3 appendices

Ilkka Haapanen

## Sound generating and movement in the playing of marimba

This thesis consists of two parts. The artistic part of the thesis is a thesis concert. It was held at the Sigyn Hall, TUAS/ Performing Arts/Music in Turku on 2<sup>nd</sup> February 2022.

The written section of the thesis delves into the related to marimba playing that improve the player's knowledge of the various sound production possibilities and the body management issues. They have a significant influence on the quality of the marimba playing and its sound.

The objective of the thesis is to convey information about the importance of movements in the sound output of marimba playing and to encourage players themselves to try their functionality.

As methods in the thesis have been used the author's acquaintance with written sources and the videos on the subject, and the discussions of the author with top actors in the field. In addition, the author's personal observations and conclusions are an essential part of the thesis.

As a result of the thesis process, the author's expertise has increased and structured. Thus, in his future work as a music pedagogue and percussion teacher, he can use the know-how he has adopted. Each reader and/or percussionist interested in the subject may try marimba playing for themselves while practising the functionality of the things presented in the thesis. The mere knowledge and insight of the knowledge and observations present in the thesis can bring both technical and musical competence to the player. In the future, the results may lead to new perspectives in marimba teaching as well.

Keywords:

marimba, sound production, stroketypes, movement

## Sisältö

<b>1 Johdanto</b>	<b>7</b>
<b>2 Soittotekniikka</b>	<b>9</b>
2.1 Neljän malletin otteet ja niiden tuomat mahdollisuudet ja haasteet	11
2.2 Käsi- ja kapulajärjestykset	14
<b>3 Kosketus</b>	<b>18</b>
3.1 Erilaiset lyöntityypit	18
3.2 Erilaisten lyöntityyppien hyödyntäminen fraseerauksessa	20
<b>4 Kehonkäyttö</b>	<b>22</b>
4.1 Liike soittimen äärellä	22
4.2 Koko kehon hyödyntäminen soitossa	26
<b>5 Mallettivalinnat</b>	<b>31</b>
5.1 Erilaisten mallettien tuomat vaihtoehdot	31
5.2 Akustiikan vaikutukset	32
<b>6 Lopuksi</b>	<b>34</b>
<b>Lähteet</b>	<b>35</b>

## Liitteet

Liite 1. Opinnäytekonsertin mainosjuliste

Liite 2. Opinnäytekonsertin käsiohjelma

Liite 3. Opinnäytekonsertin linkki

## Kuvat

Kuva 1. Musser grip. (Tsenov 2016, 5) .....	9
Kuva 2. Stevens grip. (Tsenov 2016, 8) .....	10
Kuva 3. Burton grip. (Tsenov 2016, 7) .....	10
Kuva 4. Traditional grip. (Tsenov 2016, 4) .....	11
Kuva 5. Mallettien numerointi. (Rosauero 2002, 1) .....	11
Kuva 6. Nuottiesimerkki Andrew Thomasin teoksesta Merlin. (Thomas 1985, mov. II, 1) .....	14
Kuva 7. Nuottiesimerkki Paul Smadbeckin teoksesta Rhythm Song. (Smadbeck 1991, 1) .....	15
Kuva 8. Nuottiesimerkki Claudio Santangelon sovittamasta teoksesta Flight of the Bumblebee (Rimsky-Korsakov 1900 arr. Santangelo 2017, 1) .....	16
Kuva 9. Nuottiesimerkki Emmanuel Séjournén teoksesta Concerto for Marimba and Strings. (Séjourné 2015, mov. I, 14) .....	23
Kuva 10. Nuottiesimerkki Emmanuel Séjournén teoksesta Departures. (Séjourné 2006, 10) .....	24
Kuva 11. Nuottiesimerkki Mark Fordin teoksesta Stubernic. (Ford 1988, 9) .....	26
Kuva 12. Esimerkki yhden käden tremolon soittotavasta. (Ilkka Haapanen) .....	27
Kuva 13. Esimerkki yhden käden tremolon soittotavasta. (Ilkka Haapanen) .....	28
Kuva 14. Nuottiesimerkki Andrew Thomasin teoksesta Merlin. (Thomas 1985, mov. II, 7) .....	29

## Käytetyt lyhenteet tai sanasto

Burton grip	Gary Burtonin mukaan nimetty neljän malletin ote (Kuva 3. Tsenov 2016, 7).
deadstroke	lyönti, jossa kapula painetaan kiinni soittimen kieleen lyönnin yhteydessä.
downstroke	lyönti, jossa lähtöasento on korkealta, malletti jää alas lyönnin jälkeen.

fraseeraus	melodia- tai rytmikuvioiden soittaminen ”persoonallisesti”.
fullstroke	lyönti, jossa lähtöasento on korkea, ja lyönnin jälkeen päädytään korkeaan asentoon.
malletti	kapula, jonka päässä on naru/huopakerros.
marimba	puukielinen lyömäsoitin.
Musser grip	Claude Omar Musserin mukaan nimetty neljän malletin ote (Kuva 1. Tsenov 2016, 5).
repertuaari	ohjelmisto, tässä yhteydessä monta eri marimbakappaletta.
rolli/tremolo	marimballa tuotettava pitkä ääni, joka perustuu vuorokäsin soitettuun nopeaan rytmiin.
Stevens grip	Leigh Howard Stevensin mukaan nimetty neljän malletin ote (Kuva 2. Tsenov 2016, 8).
traditional grip	neljän malletin ote (Kuva 4. Tsenov 2016, 4).
tapstroke	lyönti, jossa lähtöasento on matala, lyönnin jälkeen malletti jää matalalle.
upstroke	lyönti, jossa lähtöasento on matala, lyönnin yhteydessä malletti nousee korkeaan asentoon

# 1 Johdanto

Opinnäytetyöni aihe on muodostunut itselleni erittäin tärkeäksi viimeisen vuoden aikana. Tarkkaillessani omaa vuodentakaista marimbansoittoani videoilta voin sanoa, että kehitystä soittotaidossa on tapahtunut huomattavasti. Äänentuotto on musiikissa luonnollisesti äärimmäisen tärkeä asia, ja marimbansoitossa ääni muodostetaan erilaisia lyöntityyppejä ja kehon liikkeitä hyödyntäen. Monelle saattaa olla yllättävää, että ei ole täysin yhdentekevää kuinka soitinta lyödään, ja suuri osa ihmisistä ei välttämättä ymmärrä eri liikkeiden tuomia mahdollisuuksia ja vaikutuksia tuotetun äänen laatuun marimbansoitossa.

Oma ymmärrykseni tästä asiasta lisääntyi pitkälti huippusoittajien videoita tarkkaillessani. Yritin kopioida heidän liikkeitään ja eleitään harjoitellessani, samalla havainnoiden sitä, miten erilaiset liikkeet soittaessa korreloivat tuotetun äänen laadun kanssa. Soittotaitoni kehittyi entisestään soitonopettajani opastuksella hyvän äänen tuotossa myös kuuden kuukauden vaihtopilasjaksoni aikana. Nyt jälkikäteen, ikään kuin valaistuneena, on mielenkiintoista vertailla eri maista ja eri opettajien opeista tulevien soittajien soittotyylin vaikutusta marimban ääneen, jonka soittajat tuottavat. Suomessa tässä asiassa ollaan valitettavasti jonkin verran etenkin Keski-Euroopan ja Aasian maita jäljessä. Kun jokainen lyönti on enemmän tai vähemmän samanlainen, usein myös fraasit ovat jopa mitäänsanomattomia. Tämä johtuu siitä, että vaihtoehtoja lyöntien välillä ei osata etsiä.

Olen koonnut opinnäytetyöni myötä aiheeseen liittyvää kirjallisuutta hyödyntäen itseäni ja tulevaa musiikkipedagogin ammattiani varten kattavan paketin erilaisista vaihtoehtoisista äänentuotto- ja soittotavoista, joita marimbansoittajalla oikeasti on, oli kyse sitten oikeiden äänten ja osumatarkkuuden kehittämisestä tai musikaalisten vaihtoehtojen kartoittamisesta. Liike ja lyöntitapa määrittävät molemmissa tapauksissa oikeastaan täysin sen, mihin lopputulokseen soiton laadussa päästään.

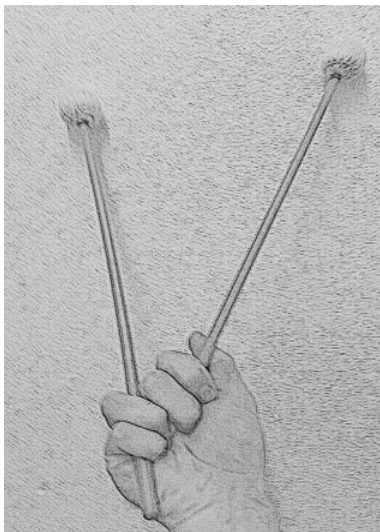
Toivon, että tämä opinnäytetyö auttaa myös mahdollisimman monia muita marimbansoittajia ja marimbansoitonopettajia. Valinnat musikaalisuuteen liittyvissä asioissa ovat aina viime kädessä soittajan itsensä tekemiä, mutta tämän opinnäytetyön esimerkit antavat mielestäni työkaluja soittajan oman marimbansoiton kehittämiseen, lisäävät tietämystä soittimesta ja antavat avaimia eri vaihtoehtojen kokeiluun ja niiden soveltamiseen.

Vertailllessani lähteinä käyttämäni kirjallisuutta olen huomannut, että marimba on kehittynyt soittimena viimeisten parinkymmenen vuoden aikana erittäin paljon. Repertuaari on vaikeutunut, ja sen myötä myös soittajien taso on noussut. On huomattavaa, miten eri tavalla eri maissa lähestytään marimbansoittoa. Saatetaan soittaa erilaisilla neljän malletin otteilla tai keskittyä jokaisen yksittäisen äänen laatuun sen sijaan, että keskityttäisiin fraasin kokonaisuuteen. Kappaleiden musiikilliset tyylit vaihtelevat myös huomattavasti sen perusteella, mistä päin maailmaa kappaleen säveltäjä on kotoisin; kappaleissa on eroja sekä tyyllillisestä että teknisestä näkökulmasta katsottuna.

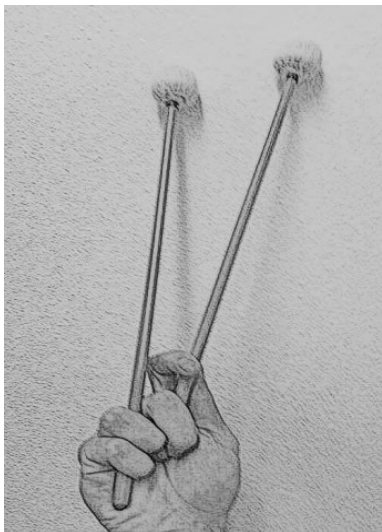


## 2 Soittotekniikka

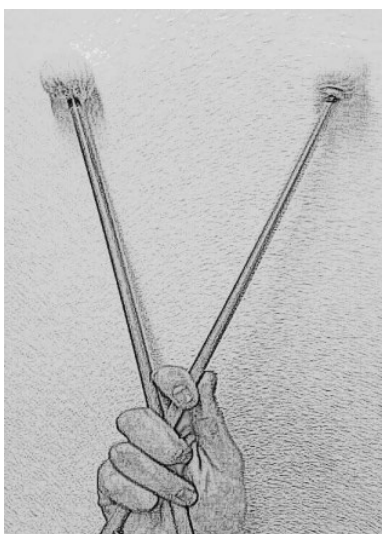
Jokaisen lyömäsoittajan kädet ovat erilaiset. Täten myös jokaisella soittajalla on henkilökohtaisia preferenssejä siitä, millä tekniikalla hän soittaa. Neljällä malletilla soitettaessa on useimmiten käytössä yksi neljästä "pääotteesta" - marimbistien Leigh Howard Stevensin (s. 1953) ja Omar Musserin (1901-1998) mukaan nimensä saaneet *Stevens grip* ja *Musser grip*, vibrafonisti Gary Burtonin (s. 1943) mukaan nimensä saanut *Burton grip*, tai *Traditional grip*, jonka alkuperästä ei löydy varmaa historiallista tietoa. Jokaisella näistä neljän malletin eri tekniikalla on omat hyötynsä ja rajoitteensa, ja eroja löytyy sekä otteiden että lyönnin liikeradan ja sen kautta äänenmuodostamisen väliltä. Kuvien 1-4 avulla havainnollistan sen, miten malletit ovat kädessä eri otteita käytettäessä, ja myös sen (kuva 5), miten mallettien numerointi toimii esimerkiksi nuottiin merkittynä.



Kuva 1. Musser grip (Tsenov 2016, 5).



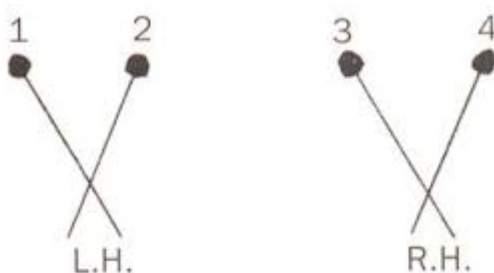
Kuva 2. Stevens grip (Tsenov 2016, 8).



Kuva 3. Burton grip (Tsenov 2016, 7).



Kuva 4. Traditional grip (Tsenov 2016, 4).



Kuva 5. Mallettien numerointi (Rosauro 2002, 1).

## 2.1 Neljän malletin otteet ja niiden tuomat mahdollisuudet ja haasteet

Kuvien 1 ja 2 perusteella voidaan huomata, että Stevensin ja Musserin otteet ovat varsinkin samanlaiset. Ainoa ero on se, että Musserin otteessa (kuva 1) kämmenselkä on soittoasennossa ylöspäin, kun taas Stevensin otteessa (kuva 2) soittoasennossa peukalo on ylöspäin ja kämmenselkä osoittaa ulospäin soittajasta. Stevens onkin itse kutsunut otettaan "modifioiduksi Musserin

otteeksi” juuri tästä syystä, ja usein puhuttaessa Musserin tai Stevensin tekniikasta viitataan käytännössä yhteen ja samaan asiaan. Mallettien asento on käsissä pitkälti sama: molemmissa otteissa ulommat malletit (kuvien 1 - 2 malletit nro 1 & 4) tulevat nimettömän ja keskisormen väliin malletin peräpäähän ollessa pikkusormen alla ja sisemmät malletit (kuvien 1 - 2 malletit nro 2 & 3) peukalon ja etusormen väliin malletin peräpäähän levätessä peukalon alla. (Stevens 1979, 8-14.)

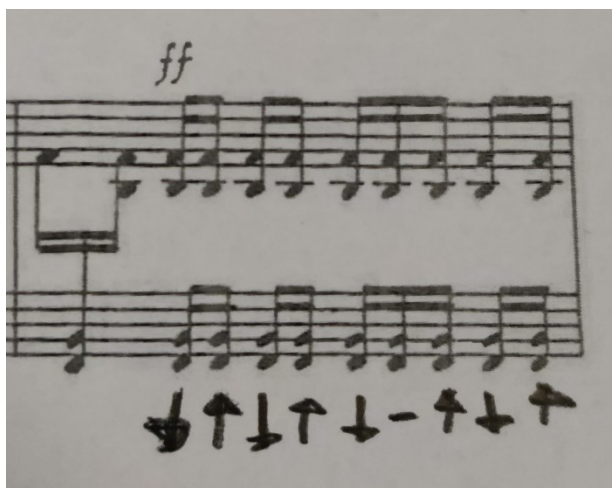
Kuten edellä mainittujen otteiden kohdalla, ovat erot myös Burtonin otteen (kuva 3) ja traditional gripin (kuva 4) välillä varsin pienet. Malletit ovat ristikkäin etusormen ja peukalon välissä, mutta siinä missä sisemmät malletit (kuvien 3 - 4 malletit nro 2 & 3) tulevat Burtonin otteessa ulompien mallettien (kuvien 3 - 4 malletit nro 1 & 4) päälle, ovat ne Traditional gripissä ulompien mallettien alla (Tsenov 2016, 4-8.)

Nämä neljä otetta ovat käytössä maailmanlaajuisesti, ja useat lyömäsoittajat opettelevat hyvälle tasolle usein kaksi tai kolme näistä otteista. Jokaisella otteella pystyy soittamaan useimpia kappaleita marimbarepertuaarista, mutta kun jokaisella lyömäsoittajalla on omat vahvuutensa ja heikkoutensa, saattavat vahvuudet korostua ja heikkoudet minimoitua jo pelkän otevalinnan kautta. Otteiden väliset tekniset erot eivät ehkä ole suuria, mutta ne vaikuttavat soittotapaan ja lyöntitekniikkaan huomattavasti (Stevens 1979, 8-9). Eri neljän malletin otteisiin voi myös totutella ilman soitinta, pitämällä vain malletteja kädessä ja esimerkiksi lattiaa tai pöytää vasten harjoitellen. (Ford 2005, 4-5)

Viimeisten noin kymmenen vuoden aikana yksi marimbisti on noussut esiin oman virtuoottisen tekniikkansa myötä. Theodor Milkov (s. 1983) on kreikkalais-bulgarialainen lyömäsoittaja, joka hyödyntää itse kehittämässään tekniikassa sekä Stevensin otteen että Traditional gripin etuja, ja soveltaa niitä omaan ideologiaansa sopivaksi. Milkovin (2021, 0-1) mukaan ote pohjautuu pitkälti Traditional gripiin, mutta sen lisäksi hän on ottanut käyttöön Stevens gripistä etusormen ja peukalon välisen toiminnan intervallien vaihdon yhteydessä.

Milkov hyödyntää soveltamassaan otteessa myös vahvasti Moellerin tekniikkaa, joka on saanut nimensä rumpali Sanford Moellerin mukaan. Tätä tekniikkaa opetetaan useimmiten lyömäsoittimissa joko pikkurummun tai rumpusetin soitossa. Milkov on yksi ensimmäisistä lyömäsoittajista, joka on popularisoinut tätä metodia myös marimbansoitossa. Moellerin tekniikasta on maailmalla monenlaisia versioita. Tämä johtuu siitä, että Moeller itse opetti oppilaitaan vuosien varrella hieman eri tavoilla, ja tekniikasta syntyi erilaisia variaatioita, kun nämä oppilaat opettivat tätä samaista tekniikkaa eteenpäin. Tekniikan eri variaatiot kuitenkin perustuvat samaan lähtökohtaan, niin sanottuun *whipping motioniin*, kuten Milkov (2021, 49-53) demonstroi.

*Whipping motionin* peruseriaate on tuottaa kolme lyöntiä yhdellä liikkeellä. Liikkeeseen on yhdistetty kolme erilaista lyöntityyppiä: downstroke, tapstroke ja upstroke (Milkov 2021, 50). Kun soittaja yhdistää nämä kolme, hän pystyy soittamaan kolmen lyönnin kuvion yhdellä käsivarren liikkeellä. Liike näyttää oikein suoritettuna varsin holtittomalta: Kyynärpää siirtyy tapstroken ja upstroken aikana ulospäin kehosta ja downstroken myötä kyynärpää siirtyy takaisin vasten kylkeä. Samanaikaisesti käsivarsi nousee kyynärpään liikkeen myötä. Tätä liikettä hyödyntäisin itse seuraavassa nuottiesimerkissä (kuva 6), jossa tempo on niin nopea, että samanlaisilla lyönneillä soitettuna kädet ovat helposti hapoilla. Nuottiin lisäämilläni nuolilla indikoin, minkälaista lyöntityyppiä käytän juuri sen lyönnin kohdalla: nuoli ylöspäin on upstroke, nuoli alaspäin on downstroke ja viiva on tapstroke. Vaikka merkinnät ovat alaviivastolla, eli vasemman käden nuottien alla, sama liikekaava pätee luonnollisesti myös ylemmän viivaston eli oikean käden kohdalla.



Kuva 6. Nuottiesimerkki Andrew Thomasin teoksesta Merlin (Thomas 1985, mov. II, 1).

## 2.2 Käsi- ja kapulajärjestykset

Usein erilaisten käsi- tai kapulajärjestyksien pohtiminen saattaa olla ratkaiseva tekijä jonkin vaikean kappaleen soittamisessa. On siis äärimmäisen tärkeää, että soittaja pitää mielessä tai merkitsee nuottiin ne käsi- tai kapulajärjestykset joita käyttää, jotta harjoitellessa soitto tapahtuu aina samalla kaavalla. Jos harjoittelee saman kuvion useilla eri käsijärjestyksillä, on usein kappaleen lihasmuistiin saaminen työläämpi prosessi. Myös esiintymistilanteessa saattaa huomata pohtivansa, millä käsijärjestyksellä juuri tämän kohdan nyt soittaisikaan, ja se saattaa johtaa ongelmiin.

Yleinen ongelmakohta on se, että hitaassa tempossa harjoiteltu käsijärjestys toimii, mutta kun sitä kokeilee esitystempossa, soittaja joutuukin toteamaan, että käsijärjestystä on vaihdettava, jotta kyseessä oleva pätkä saadaan tuotettua mahdollisimman hyvin. Tästä syystä itse suosittelen jokaista oppilastani harjoittelemaan vaikeita kohtia kappaleesta myös esitystempossa heti kun aloittaa kyseisen kohdan harjoittelun. Tietenkin myös hitaasti harjoittelu on tärkeää nuottien oppimisen kannalta, (Gordon Stout 1993, 6-7), mutta liikkeen oppimiseen vaaditaan myös nopeatempoista harjoittelua.

Nopean tempon harjoittelussa teen itse siten, että otan vaikka yhden tahdin mittaisen pätkän työn alle. Alan metronomin kanssa soittamaan ensin tahdin ensimmäistä nuottia, ja kun saan siitä haluamani karaktäärin ja äänensävyn ulos, lisään toisen nuotin. Jatkan tällä kaavalla lisäten aina yhden nuotin, kunnes saan koko tahdin soitettua. Tätä menetelmää käyttämällä voi hyvin pohtia kapula- tai käsijärjestyksiä, ja sitten merkitä niitä nuottiin, jotta muistaa ne myös tulevaisuudessa.

Kuvan 7 esimerkin mukaan soittajan ei tarvitse huolehtia kehon asennossa muusta kuin siitä, että on asettautunut soittimen äärelle lähestulkoon keskelle. Luonnollisesti positio olisi hyvä ottaa hieman lähemmäs soittimen alapäätä, sillä ylimpään oktaaviin ei tässä tarvitse kurottaa, mutta soittimen bassopäätä sen sijaan tarvitaan esimerkin toisessa tahdissa.



Kuva 7. Nuottiesimerkki Paul Smadbeckin teoksesta *Rhythm Song* (Smadbeck 1991, 1).

Kyseinen kappale on myös hyvä esimerkki siitä, miten säveltäjät saattavat merkitä suosittelemaansa käsijärjestyistä eri kulkuihin kappaleissaan. Usein ne ovat hyödyksi, ja saattavat antaa osviittaa myös säveltäjän ajatuksesta kappaleen fraseerauksen suhteen, mutta tietenkin myös mallettivalinta mallettien kovuuden suhteen vaikuttaa siihen, onko kyseinen kapula- tai käsijärjestys kannattava. Kyseisen esimerkin numerot äänten yläpuolella noudattavat samaa kaavaa kuin numeroinnit kuvassa 5, ja juuri nämä merkinnät ovat käytössä maailmanlaajuisesti (Stevens 1979, 5).

Jos soittajan kaikki neljä mallettia ovat yhtä kovia, ne tuottavat silloin attackiltaan samanlaisen äänen. Tämä mahdollistaa sen, että kuvioita voi soittaa millä kapulajärjestyksellä itse haluaakin, kunhan saa lopputulokseen

juuri niin hyvän artikulaation kuin itse haluaa. Jos soittajalla kuitenkin on neljän malletin setissä esimerkiksi pehmeämpi malletti vasemmassa kädessä bassosäveliä ajatellen, se sulkee helposti pois sen malletin käytön jossakin melodiakulussa, koska silloin jokainen ääni, jonka sillä malletilla tuottaa, on huomattavasti erilainen kuin kovemmillä malleteilla soitetut äänet sen ympärillä. Tämä vain korostuu mitä korkeammalle soitinta mennään, sillä ylemissä oktaaveissa vaaditaan enemmän attackia kapuloista, jotta äänet soivat mahdollisimman hyvin.



Kuva 8. Nuottiesimerkki Claudio Santangelon sovittamasta teoksesta Flight of the Bumblebee (Rimsky-Korsakov 1900/2017 arr. Santangelo, 1).

Kuvan 8 kappale toimii erinomaisena esimerkkinä siitä, miten rintamasuunnan kääntäminen joko oikealle tai vasemmalle mahdollistaa monimutkaisten kuvioiden soittamisen yhdellä kädellä. Tässä katkelmassa edellä mainittu tapahtuu oikealla kädellä, jossa kappaleen melodia sijaitsee. Vaikka mallettijärjestyksiä ei tähän ole merkitty, eri viivastojen käyttö implikoi sitä, että alempi viivasto on vasen käsi ja ylempi viivasto oikea. Poikkeukset kappaleen sovittaja on merkinnyt viivalla, joka osoittaa että vasemman käden tulee soittaa melodiasta yksi ääni, tässä tapauksessa sävel f kahdessa ensimmäisessä tahdissa, ja sävel es kolmannessa tahdissa.



Tämä käsien jakaminen viivastojen perusteella, muutamaa edellä mainittua poikkeusta lukuun ottamatta, on tämän tyyppiseen katkelmaan mielestäni paras soittotapa. Se edellyttää kuitenkin soittajalta tietämyksen siitä, miten yhdellä, tässä tapauksessa oikealla kädellä, pystyy soittamaan kyseisen kuvion. Rintamasuunnan tulee tässä esimerkissä olla kohti soittimen alapäätyä, jotta soittaja pystyy tuottamaan myös vasemman käden äänet luontevasti. Jos melodia olisi vasemmassa kädessä ja säestävät soinnut oikeassa, olisi rintamasuunta päinvastainen.

Koska kyseessä on kromaattinen melodiakulku, on luonnollista pitää malletti numero 4, eli oikean käden ulompi malletti niin sanottujen mustien koskettimien päällä, ja sisempi malletti numero 3, valkoisten koskettimien päällä. Tämän jälkeen soittajan tulee liikuttaa olkapäästä lähtien koko kättä koskettimien yllä äänten ohjaamaan suuntaan ja tehdä samalla ranteen kiertoliikettä niin, että malletit osuvat vuoron perään koskettimistoon. Luontevan ja rennon käden ja ranteen liikkeen kombinaation, jota esimerkiksi Milkov (2021, 0-1) esittää, pitäisi johtaa oikeiden äänten tuottamiseen ja sujuvaan soittoon, vaikka teknisesti tämä ei olekaan helppoa.

## 3 Kosketus

Sen sijaan että välttämättä aina pitäisi lyömäsoittimienkaan kohdalla puhua nimenomaan lyömisestä, voidaan puhua myös kosketuksesta (Tomi Kauppila 2022, 19-20). Tietynlaisen äänen tuottaminen marimbasta voi oikeastaan olla lähempänä juuri kosketusta kuin lyöntiä. Lyönti sanana saattaa myös antaa soitosta hieman väärän käsityksen, sillä suuri osa soinnista perustuu liikkeeseen lyönnin yhteydessä, eikä vain siihen että osuu haluamaansa ääneen, jotta saa sen soimaan.

### 3.1 Erilaiset lyöntityypit

Vaihtoehtoja erilaisten sointivärien esiintuomiseksi lyönnin laatua muokkaamalla on monia. Erot ovat ehkä kouluttamattomalle korvalle varsin mitättömiä, mutta ne voivat rikastaa esitystä ja nostaa soiton tasoa huomattavasti, jos soittaja tiedostaa niiden käyttömahdollisuuden. Eri lyöntityypeillä voi myös helpottaa omaa liikettä soitossa, jos soittaja perustaa tulevien lyöntien käytön nopean siirtymän ennakkointiin.

Vaikka kansainvälisessä terminologiassa on eroja, puhutaan usein samoista asioita eri nimillä. Lyöntityypit voidaan jakaa neljään päälyöntiin; fullstroke, downstroke, tapstroke ja upstroke (Ludwig Albert 2020). Käytännössä joka ikinen lyönti, jonka marimbisti voi tuottaa, perustuu johonkin näistä neljästä lyöntityypistä, vaikka variaatioita ja vaihtoehtoja lyönnin soveltamisessa onkin paljon.

Fullstrokella tarkoitetaan sitä, että lyönnin lähtöasento on korkea ja että asento johon lyönnin jälkeen päädytään, on myös korkea. Usein fullstroke on nimensä mukaisesti erittäin hyödyllinen silloin, kun haetaan äänellisesti isoa, hyvin soivaa tai jopa massiivista lopputulosta. Mallettien ylöstuonti lyönnin jälkeen myös usein mahdollistaa sen, että lyönti ei kohdistu alaspäin. Alaspäin kohdistunut lyönti usein syö äänen soinnista suuren määrän, ja esimerkiksi fortissimosointua tuottaessa soittajan on siksi suosittava fullstrokea.

Fullstrokeen liittyy usein väärinkäsitys sen tuottamisesta. Sen sijaan että lyöntiä viedään loppuun asti, käytännössä riittää vain se, että lyönnin laittaa liikkeelle. Sen jälkeen käden ja malletin paino tekevät lopun työn lyönnin osalta, mutta myös malletin pehmeys vaikuttaa tietenkin lopputulokseen.

Upstrokesta puhuttaessa tarkoitetaan lyöntiä, jonka lähtöasento on matala mutta asento, johon päädytään, on korkea. Lyönti ikään kuin kohdistuu ylöspäin ja malletti viettää kielen päällä mahdollisimman vähän aikaa. Tätä lyöntiä käyttämällä saadaan heleä, mutta kevyt ääni, ja usein upstrokea käyttämällä voi myös ennakoida tulevaa aksenttia tai dynamiikkamuutosta. Lyöntiin yhdistetyn noston johdosta käsi on nimittäin valmiiksi korkeassa asennossa, joten seuraavaan lyöntiin on mahdollista käyttää enemmän voimaa, ilman että näiden kahden lyönnin välissä tarvitsisi tehdä erillistä nostoliikettä.

Downstrokea käytetään usein, kun halutaan tuoda musiikkiin selkeää artikulaatiota. Lyönnin lähtöasento on korkea ja päättymisasento matala, joten luonnollisesti lyönti suuntautuu alaspäin, ikään kuin kielen lävitse. Tämän myötä malletti viipyy kielellä hieman kauemmin, jolloin kieli ei soi niin paljoa. Lopputuloksena voi olla kovaa soitettuna huonolaatuinen ääni, mutta oikeassa kontekstissa ja oikein suoritettuna näillä lyönneillä pystyy tuomaan artikulaatiota omaan soittoon.

Neljästä päälyönnistä viimeinen, tapstroke, perustuu pitkälti äänen tuottamiseen hiljaa soittaessa. Lähtöasento tässä lyönnissä on matala, ja niin on myös se asento, johon päädytään. Näillä lyönneillä ei siis luoda lujaa tai voimakasta ääntä, mutta esimerkiksi hiljaisten dynamiikkojen katkelmat pystyy toteuttamaan hyvin.

Näiden neljän pääasiassa käytettävän lyönnin lisäksi on olemassa myös lyöntejä, joilla pyritään tuomaan marimbasta ulos tietynlaista efektiä. Yksi yleisimmistä tähän tarkoitukseen käytettävistä lyönneistä on deadstroke. Sen sijaan että lyötäisiin vain marimban kieltä jollakin yllämainituista lyönneistä, deadstrokessa tarkoitus on ikään kuin sammuttaa ääni kokonaan. Lyönnin

yhteydessä malletit siis käytännössä haudataan kieliin, jolloin efektinä saadaan aikaan äkillinen loppu musiikissa, etenkin kaikuisammassa akustiikassa.

### 3.2 Erilaisten lyöntityyppien hyödyntäminen fraseerauksessa

Fraseerauksessa erilaisten lyöntityyppien hyödyntäminen voi olla ratkaiseva tekijä, joka nostaa soittajan musikaalisuuden uudelle tasolle. Musikaalisten ideoiden lisäksi erilaisilla lyönneillä ja liikkeillä marimbisti saa tuotua musiikkiin sävyjä, joita ei pysty tuottamaan läheskään yhtä tehokkaasti, jos jokainen lyönti on samanlainen. Pelkkä dynamiikan säätely ei usein riitä fraseerauksessa, jos pyritään tekemään jostakin fraasista mielenkiintoisempaa, kuin mitä nuottikuva ehkä antaa ymmärtää. Soittajan tulisi antaa jokaisessa fraasissa musiikille suuntaa, ja oiva tapa tähän on nimenomaan erilaisten lyöntityyppien käyttäminen.

Soittaja voi esimerkiksi tehdä downstroke- tai tapstroke-lyönnejä käyttämällä terävää ja hyvin artikuloitua musiikillista linjaa. Dynamiikasta riippumatta tämä tuo musiikkiin tietynlaista intensiteettiä, jota ei välttämättä saa tuotua ilmi yhtä hyvin, jos liikkeet ovat pyöreämpiä ja lyönnit full- tai upstrokeja, joiden kautta sointi on tuhdimpi. Soittaja saattaa myös haluta tuoda jostakin kuvioista tiettyjä melodian ääniä esille, ilman että nuotteja tulee aksentoitua. Nimenomaan downstrokeja käyttämällä tämä on mahdollista, sillä äänen sointiväri muuttuu juuri sen verran, että ne erottuvat joukosta. Jos kuviossa on vielä mukana aksentteja, niin ne voidaan tuottaa esimerkiksi full- tai upstrokea käyttämällä, jotta niissäkin olisi tekstuurissa selvä ero muihin nuotteihin verrattuna.

Usein on tyypillistä, että pitkissä koraalinomaisissa tremolopätkissä soittajan tulee tehdä ratkaisuja lyöntityyppien ja tremolon nopeuden kautta, jotta melodia säilyy mielenkiintoisena ja raikkaana. Tremolon ollessa marimballa tuotettava pitkä ääni, joten downstroken käyttäminen ei ole suotavaa. Tavoitteena on saada jokainen lyönti soimaan mahdollisimman hyvin, joten mitä vähemmän aikaa malletti viipyy lyönnin yhteydessä marimban kielessä sitä parempi. Fullstrokot ovat omasta mielestäni täydellisiä tremoloissa, jos niihin kaivataan

kovaa dynamiikkaa ja massiivista äänentuottoa. Jos kyseessä on ikään kuin sen katkelman kliimaksi, soittaja voi hivuttautua fullstrokea käyttämällä dynamiikassa alaspäin vähentämällä pikkuhiljaa lyönnin liikerataa, jolloin dynamiikka laskee mutta äänensävy pysyy mahdollisimman samana.

Fraseerauksessa ei ole koskaan yhtä absoluuttista totuutta. Usein marimbakappaleiden säveltäjät ovat myös itse lyömäsoittajia, ja jos kuuntelee heidän omia kappaleitaan heidän itsensä soittaminaan, voi huomata, että välillä tulkinta on täysin erilainen kuin mitä nuottikuva antaa ymmärtää. Sen takia onkin tärkeää, että marimbansoittaja tiedostaa eri vaihtoehdot esimerkiksi juuri lyöntityyppien hyödyntämisestä, ja soveltaa sen jälkeen niistä omaa tulkintaansa, joka toimii juuri kyseisessä kappaleessa ja kohdassa.

## 4 Kehonkäyttö

Kuten Chin-Cheng Lin (2019, 1-2) toteaa, liittyvät marimbansoitossa tuotettu ääni ja soittajan eleet ja liike niin vahvasti toisiinsa, että on liki mahdotonta tuottaa esimerkiksi hiljaista, virtaavaa melodialinjaa, jos liike on jäykkää tai vaihtoehtoisesti ylienergistä. Samanaikaisesti rytmisen karaktäärin omaavaa musiikkia soittaessa soittajan on liikuttava sen mukaisesti, eikä vain seisoa paikallaan. Marimbansoitossa lisähaastetta tuo myös soittimen suuri koko, joka aiheuttaa sen, että soittajan tulee liikkua soiton aikana soittimen äärellä laidalta toiselle (Kauppila 2022, 36).

Opettajani puhui minulle vaihto-opiskeluni aikana liikkeestä musiikin määrittelemänä ja korosti sen tärkeyttä sekä esiintymisen kannalta että myös tuotetun äänen kannalta. Samasta asiasta puhuu myös Stevens (1979, 38) todetessaan, että kaikkea tekniikkaa tulisi hyödyntää musiikillisen itseilmaisun merkeissä. Marimban ollessa myös varsin visuaalinen soitin esiintymisen kannalta on tärkeää, että soittaja liikkuu mahdollisimman sulavasti soittimen äärellä, mutta oikeankaltainen liike tuo myös suuren lisän soiton äänelliseen laatuun.

### 4.1 Liike soittimen äärellä

Marimba on usein hankala soitin myös suuren kokonsa vuoksi. Monissa kappaleissa liike soittimen äärellä sivusuunnassa on jopa pakollista skaalojen laajuuden vuoksi, joten yhdessä kohdassa seisominen koko kappaleen ajan harvoin toimii. Siksi onkin erittäin tärkeää harjoitella myös soittimen äärellä liikkumista sekä soiton aikana tapahtuvan liikkeen että taukojen aikana tapahtuvan liikkeen kanssa. Kuvat 9 ja 10 antavat molemmista liikkeen muodoista hyvät esimerkit.



Kuva 9. Nuottiesimerkki Emmanuel Séjournén teoksesta Concerto for Marimba and Strings (Séjourné 2015, mov. I, 14).

Kuvan 9 esimerkin myötä tarkastellaan eri lyöntityyppien tuomia mahdollisuuksia ja niiden vaikutusta äänentuotossa. Samalla tämä esimerkki toimii hyvin myös marimban ääripäästä toiseen liikkumisen esimerkkinä silloin, kun liike tapahtuu ilman soittoa.

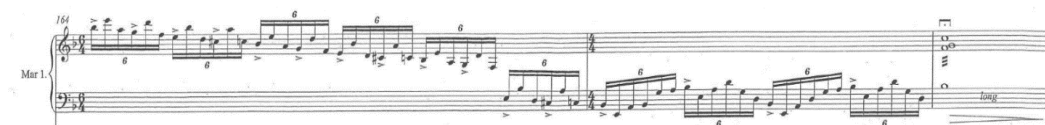
Koska kuvan 9 soinnuista jälkimmäinen on kappaleen viimeinen sointu, käyttäisin itse ehdottomasti siinä juuri upstrokea, jotta saisin sen soimaan hyvin ja mahdollisimman kauan. Etenkin isossa salissa tai kaikuisassa akustiikassa downstroken ja upstroken välinen ero korostuu äänen soinnin pituudessa huomattavasti. Kuvan jälkimmäinen sointu mahdollistaa sen soittamiselle mielestäni kaksi hyvää vaihtoehtoa: fullstroke-fullstroke tai downstroke-fullstroke.

Molemmissa vaihtoehdoissa on hyötynsä, ja soittajan tulee itse puntaroida haluamansa äänensävyn, osumatarkkuuden ja orkesterin kanssa yhteensoiton kannalta itselleen sopiva vaihtoehto. Kombinaatiossa fullstroke-fullstroke molemmista soinnuista saa irti pitkän, rikkaan ja pehmeän soundin. Sen lisäksi siirtyminen sointujen välillä on fullstroken kautta nopeampaa, sillä soittajan ei tarvitse tehdä erillistä nostoliikettä viimeistä sointua varten, vaan hän kuljettaa fullstroken kautta koko kehonsa sitä varten marimban alapäätyyn.

Osumatarkkuus viimeiseen sointuun siirtyessä saattaa kuitenkin heiketä; todennäköisesti siirtymäliike alas ei koskaan tule olemaan täysin samanlainen eri kerroilla. Tämä hankaloittaa kappaleen loppusoinnun saamista puhtaaksi. Jos soittaja lyö sen väärin konsertissa, saattaa se ainakin soittajalta itseltään pilata kappaleessa onnistumisen kokemuksen lähes täysin.

Vaihtoehto downstroke-fullstroke on omasta mielestäni myös hyvä ratkaisu. Vaikka loppusointua edeltävä sointu ei tule välttämättä soimaan niin kauaa, on siirtyminen alas jopa sen ylimääräisen nostoliikkeen kautta riittävän nopea kyseisessä kappaleessa. Siirtymävaihe muuttuu myös hieman. Soittajan tulee downstroken jäljiltä siirtyä ensin marimban alapäähän loppusointua varten, valmistaa lyönti nostoliikkeen avulla ja sitten tuottaa viimeinen lyönti. Siirtymässä on siis enemmän liikkuvia osia kuin vaihtoehdossa fullstroke-fullstroke, mutta myös tällä siirtymällä osumatarkkuus loppusoinnussa saattaa olla korkeampi, sillä sen ehtii ennen nostoliikettä valmistella. Ylimääräinen nostoliike auttaa myös saamaan loppusoinnun kohdalleen orkesterin kanssa, koska sen ottaminen tempossa on varsin luonnollinen ratkaisu, ja noston pystyy täten peilaamaan kapellimestariin.

Vaikka kuvan 10 musiikkiesimerkissä soittajalta edellytetään edellistä esimerkkiä (kuva 9.) isompaa liikettä marimban ääripäästä toiseen, esimerkkien välillä on myös eräs toinen huomattava ero. Siinä missä kuvan 9 esimerkin liike tapahtuu soitettavien sointujen välissä, on kuvan 10 esimerkissä kyse liikkeestä soiton aikana. Näiden kahden eri siirtymätyypin tyylit ovat huomattavan erilaisia, sillä liikkeen täytyy olla soiton aikana ikään kuin hallitumpi, ja soiton myötä tapahtuva liike hahmotetaan usein tällaisessa kontekstissa soitettavien äänien kautta.



Kuva 10. Nuottiesimerkki Emmanuel Séjournén teoksesta Departures (Séjourné 2006, 10).

Kuvan 10 nuottiesimerkin kapulajärjestys on omasta mielestäni varsin yksiselitteinen. Jokainen soittaja kuitenkin omaa eri vahvuudet, joten tapoja soittaa kyseinen pätkä on monia. Kuitenkin mielestäni nuottikuva antaa varsin hyvän käsityksen siitä, millä kapulajärjestyksellä säveltäjä on ajatellut tämän



kohdan soitettavan. Sekstolikuviassa on kahdeksasosapulssia ajatellen jokaisen iskun kohdalla aksentti, joka mielestäni olisi hyvä tuottaa aina samalla kädellä ja samalla malletilla, jotta aksentoidut nuotit erottuvat muista selkeämmin. Loogista olisi siis soittaa aksentoidut nuotit vasemmalla kädellä, ja ei aksentoidut nuotit oikealla kädellä, sillä aksentit menevät kohti soittimen alapäätä, jolloin vasen käsi voi ikään kuin johtaa kuvion alas. Jos kuvio olisi käännetty ja menisikin alhaalta ylöspäin, tekisin silloin toisin päin ja soittaisin aksentoidut nuotit oikealla kädellä.

Sekstolien ei-aksentoituja nuotteja katsellessa voi myös huomata, että intervallit pysyvät laajuudeltaan kvintin ja sekstin alueella jokaisen sekstolin toisen ja kolmannen äänen, sekä viidennen ja kuudennen äänen välillä, joten intervalleissa ei otteen kannalta tapahdu suuria muutoksia. Kun soittajan ei tarvitse vaihdella jatkuvasti otteensa intervallia, tämä puoltaa myös sitä, että nämä äänet voisi tuottaa oikealla kädellä malleilla 3 & 4, kuvaan 5 merkittyjä numeroita noudattaen.

Käsijärjestyksen selkiytyttyä soittaja voi perehtyä paremmin siihen, kuinka hän liikkuu kohti soittimen alaoktaavia soiton aikana. Suurimmat vaikeudet tulevat usein oikeiden äänien tuotossa. Tässä esimerkissä suurimmat hankaluudet tulevat oikealla kädellä tuotettavien äänten kanssa. Koska vasen käsi johtaa aksentoitujen nuottien myötä soittajan marimban alapäähän, ei soittaja välttämättä muista keskittyä oikeaan käteensä aivan yhtä paljon pääpainon ja fokuksen ollessa aksenteissa. Tämä johtaa helposti siihen, että koko soittajan kehon liike seuraa vasenta kättä ikään kuin liian nopeasti alas, jolloin oikealla kädellä tuotettujen äänten osuaprosentti laskee, etenkin kun kyseessä on nopeampi rytmi.

Kyseisen ongelman minimoimiseksi käyttäisin itse metodia, jota muun muassa marimbisti Theodor Milkov on oppilailleen suositellut. Soittaessaan hän pyrkii mahdollistamaan käsiensä havainnoinnin katsomalla toista kättä ja ajattelemalla toista, ja näin hän pystyy paremmin kontrolloimaan molempia käsiä. Kyseisen esimerkin kohdalla tein itse niin, että katsoin vasemman käden ääniä, joihin tulee osua, mutta ajattelin oikean käden liikettä ja sen suhdetta oman kehoni

sijoittautumiseen. Tämä tuntui aluksi hyvin haastavalta, mutta harjoittelun myötä kyseisen katkelman soittaminen helpottui huomattavasti, ja myös kehon liikkeen hallitseminen sulavoitui tätä metodia hyödyntämällä.

Jalkojen oikeanlainen liike on myös äärimmäisen tärkeää sulavaa liikettä ajatellen, kun joudutaan siirtymään pidempi matka soittimen päästä toiseen. On suotavaa, että soittaja pitää jatkuvasti polvet hieman koukussa. Täten soittaja jalat eivät pääse lukittumaan polvista, ja liikkuminen on helpompaa ja luontevampaa. (Ruo-Ying Ke 2014, 42-43.)

#### 4.2 Koko kehon hyödyntäminen soitossa

Soittotekniikassa ei marimban osalta ole kyse ainoastaan siitä, kuinka malletit tottelevat soittajan käsien ja sormien käskyjä. Sekä osumatarkkuuden että äänenlaadun parantamiseksi soittajan tulee tiedostaa myös monia muita kehoonsa liittyviä asioita: oma sijoittuminen soittimen äärellä, tasapaino, rintamasuunta ja katseen kohdentaminen soittaessa, kuten myös Lin (2019, 36-39) tuo esille.

Näiden lisäksi on luonnollista myös keskittyä käsien tuntoon. Usein väärät äänet saattavat johtua siitä, että soittaja keskittyy vain oikeisiin ääniin osumiseen. Sen sijaan, soittajan tulisi myös keskittyä sekä kädessä olevan intervallin tuntumaan että käden liikerataan lyönnin yhteydessä. (Kauppila 2022, 25).

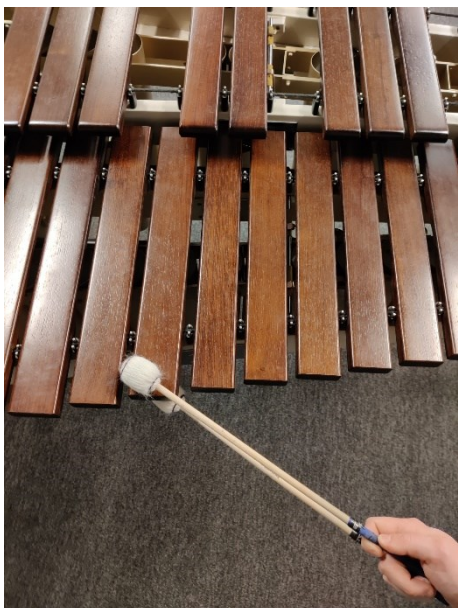


Kuva 11. Nuottiesimerkki Mark Fordin teoksesta Stubernic (Ford 1988, 9).

Yhden käden tremolon (kuva 11) vaikeus korostuu usein, jos se kohdistuu yhteen ääneen, eikä johonkin laajempaan intervalliin. Etenkin käytettäessä Burtonin tai traditional gripiä, joissa vaaditaan enemmän työtä kyynärvarsia kääntämällä, soittoasennot ovat joskus varsin kiusallisia. Kuvan 11 esimerkissä soittajalla on kaksi toimivaa vaihtoehtoa. Suosin näissä esimerkeissä Stevensin otetta, sillä kappaleen säveltäjä, lyömäsoittaja Mark Ford, käyttää itse juuri sitä. Kuitenkin molemmat yhden käden tremoloon tarjoamani vaihtoehdot pätevät myös Burtonilla ja traditional gripillä soittaville.



Kuva 12. Esimerkki yhden käden tremolon soittotavasta (Ilkka Haapanen).



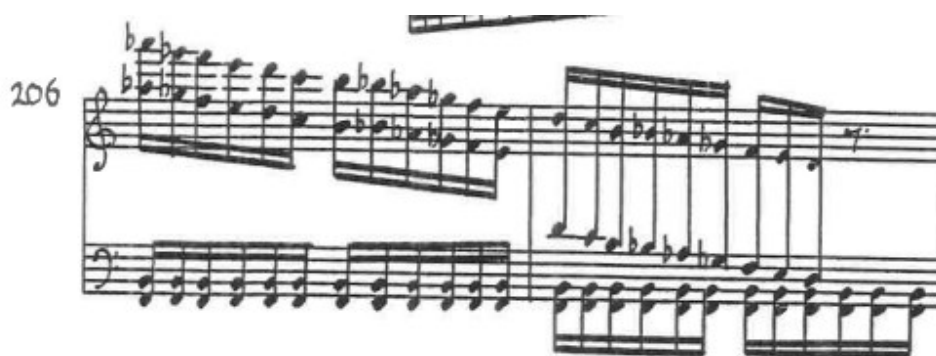
Kuva 13. Esimerkki yhden käden tremolon soittotavasta (Ilkka Haapanen).

Kuvan 12 esimerkki on kenties tyypillisempi tapa soittaa yhteen nuottiin kohdistuva yhden käden tremolo. Tämä edellyttää kehon kääntämistä siten, että rintamasuunta osoittaa soittimen alapäähän, ja vasen käsi kykenee soittamaan seuraavan tahdin nuotit pitkän g-äänen alla. Yhden käden tremolon ei tässä esimerkissä tarvitse olla erityisen nopea, sillä dynamiikka on vain piano, joten nopeasti ja kovaa ei tarvitse soittaa. Kaikuisassa akustiikassa vaikutus vain korostuu, sillä hiljaa soittaessa malletista ei kuulu attack niin kovaa, joten tremoloakin voi soittaa varsin rauhallisesti suhteessa kovempiin dynamiikkoihin. Liikkeessä hyödynnetään ranteen kääntöliikettä, jolloin malletit osuvat vuoron perään kieleen tuottaen pitkää tremoloa (Stevens 1979, 35-37).

Kuten kuvan 12 esimerkistä huomaa, on toisen malletin osumakohta keskellä kieltä ja toinen sen reunassa. Täten mallettien välimatka on suurempi, joten ranteen kiertoliikettä on helpompi toteuttaa kuin silloin, jos malletit olisivat molemmat keskellä kieltä. Tuotettu ääni on marimban merkistä ja laadusta riippumatta usein hyvin samankaltainen sekä kielen reunassa että keskellä, kunhan soittaja varmistaa, että soittaa reunaan kohdistuvan äänen riittävän reunaan. Kielten lävitse molemmissa reunoissa menee naru, joka pitää kielet

koholla, jotta ne eivät kolise marimban runkoa vasten. Jos narun päälle lyö, on tuotettu ääni varsin tunkkainen, eikä kieli pääse soimaan kunnolla.

Yhden käden rollit ovat varsin haastavia soittajan käden kestävyyttä ajatellen, sillä jatkuva kiertävä liike ranteesta etenkin mallettien tuoman lisäpainon myötä saattaa pidemmän päälle käydä raskaaksi. Tästä syystä useat soittajat suosivat myös kuvan 13 esimerkkiä. Tämä soittotapa mahdollistaa tremolon soittamisen perinteistä lyöntiliikettä noudattaen, kun kielen alla oleva malletti osuu ylöspäin suuntautuvassa liikkeessä kieleen, ja kielen yllä oleva malletti taas alaspäin suuntautuvassa liikkeessä.



Kuva 14. Nuottiesimerkki Andrew Thomasin teoksesta Merlin (Thomas 1985, mov. II, 7).

Kuvan 14 esimerkki on soittajan kannalta äärimmäisen hankala. Sen lisäksi että kyseinen kuvio on hyvin nopea, huomattavaa on, että oikean ja vasemman käden välinen ero sävelkorkeudessa on äärimmäisen suuri. Tämä edellyttää soittajalta oikeanlaista soittoasennon muuntamista ja soittimen äärelle asettautumista mahdollistaakseen katkelman soittamisen.

Yksi yleisimmistä virheistä tällaisten katkelmien kanssa on se, että soittaja vain kumartuu marimban ylle pitäen yhä jalat suorina, kuin normaalissa soittoasennossa. Tämä oikeastaan vain hankaloittaa soittamista, eikä käsien välinen ylettyvyys parane juurikaan. Tämän lisäksi tässä asennossa tuotetut lyönnit ovat usein varsin heikkolaatuisia ja epätarkkoja.

Vaikka kuvan 14 kaltaiset esimerkit saattavat usein olla soittajille tuskastuttavia, soittajan tulisi tällaisissa katkelmissa turhaa kumartelua välttääkseen joustaa polvista ja viedä itseään alaspäin sitä kautta (Ke 2014, 42-43). Kun olkapäiden taso laskee soittimeen nähden, kasvaa myös käsien välinen ylettyvyys soittimen eri päihin huomattavasti. Tämän lisäksi myös lyönnin liikerata pysyy mahdollisimman normaalina siihen nähden, mihin soittaja on tottunut. Linin (2019, 37) mukaan tällaisen katkelman soittaminen vaatii hyvää kehonhallintaa, ja soittajan tulisi aktiivisesti harjoitella sulavaa liikkumista.

Kuvan 14 esimerkissä hieman helpotusta tähän muuten varsin hankalaan soittoasentoon tuo se, että vasen käsi pysyy sävelillä f - h. Tämän lisäksi oikean käden intervallin myös pysyessä koko katkelman ajan oktaavissa soittajan ei tarvitse myöskään vaihtaa jatkuvasti kädessä olevaa intervallia. Toki on mainittava, että soittajan tullessa näin pitkän matkan alaspäin soitinta, intervallin koko ei useimmiten pysy kädessä samana, vaikka laadultaan se säilyykin. Koska soittimen kielten koko suurentuu alaspäin mentäessä, on hyvin todennäköistä, että soittaja joutuu tekemään sormilla pientä työtä, vaikka intervalli pysyykin oktaavissa.

## 5 Mallettivalinnat

Mallettivalinta on aina kappalekohtainen asia, ja lähes aina vaihtoehtoja on useita. Mallettivalintaan vaikuttavia tekijöitä on monia, kuten soittajan preferenssit ja omat tottumukset, esiintymistilan akustiikka sekä äänentuotannolliset asiat, jotka myös usein vaihtelevat akustiikasta riippuen. Kaiken tämän lisäksi soittajan tulee ottaa huomioon myös soitettavan kappaleen tuomat haasteet.

Mallettivalinnat tuovat lukuisia vaihtoehtoja marimbansoittoon. Malletin paino, varren materiaali ja malletin pehmeys tai kovuus antavat soittajalle mahdollisuuksia tuottaa ääntä lukuisilla eri tavoilla. Myös harjoittelutilan ja konserttitilojen akustiikat vaikuttavat huomattavasti siihen, millaisia malletteja kussakin kappaleessa on sopiva käyttää, ja usein soittajan mallettivalinnat vaihtuvatkin esiintymistilannetta varten, jos konserttisalin akustiikka eroaa huomattavasti harjoittelutilan akustiikasta.

### 5.1 Erialaisten mallettien tuomat vaihtoehdot

Niin sanotulta välineurheilulta on lyömäsoitinten parissa vaikeaa välttyä. Malletteja ja kapuloita on markkinoilla tuhansia, ja harva marimbisti tyytyykään vain muutamaankin mallettipariin, joilla yrittäisi pärjätä kappaleen kuin kappaleen kanssa. Marimbansoittajat ostavat malletteja tyypillisesti setteinä. Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että malletit ovat samaa sarjaa, johon kuuluu kovuudeltaan eri asteisia malletteja, jotka siirtyvät asteittain pehmeämmästä kovempaan. Tämä on varsin hyödyllistä siksi, että malletit ovat saman painoisia, joten soittajan tuntuma säilyy samana, vaikka käsissä olisikin kovuudeltaan useamman eri asteen malletteja.

Tietenkin mallettivalinnat ovat aina jokaisen soittajan yksilöllisiä ja kappalekohtaisia päätöksiä. Tyypillistä on, että kappaleita soitetaan setillä, jossa malletti numero yksi on pehmeämpi, malletit numero kaksi ja kolme

hieman kovempia ja malletti numero neljä vielä astetta kovempi kuin malettit numero kaksi ja kolme, kun mallettien numerot ovat kuvan 5 mukaisesti.

Etenkin kappaleissa, joissa suurin osa melodiakuluista soitetään vuorokäsin malleteilla 2 ja 3 (kuva 5), on syytä käyttää kovuudeltaan samanlaatuisia malletteja, jotta esimerkiksi kuudestoistaosia soittaessa jokainen vasemman käden isku ei ole pehmeämmällä malletilla – tai toisinpäin. Mitä pehmeämpi malletti, sitä vähemmän attackia lyönnissä on, joten jopa tasaisesti soitetuissa kuudestoistaosissa kovemman malletin jokainen isku välittyy yleisöön huomattavasti enemmän juuri attackin takia.

Ylin malletti on juuri attackista johtuen usein kovempi ja alin pehmeämpi kuin keskimmäiset. Marimban bassopäätyä lähestyttäessä liian kovalla malletilla ei saa isoista kielistä täyttä resonanssia irti, eikä soitin pääse soimaan läheskään niin hyvin kuin pehmeällä malletilla, vaan tällaisessa tapauksessa suurin osa marimban äänestä tulee juuri lyönnin attackista. Soittimen yläpäättä lähestyttäessä reaktio on päinvastainen: attackia kaivataan, jotta soiton artikulaatiosta saa selvää. Marimban kielten ollessa yläpäässä huomattavasti pienempiä kuin alapäässä, saa kovalla malletillakin kielen soimaan hyvin, kun taas liian pehmeällä malletilla kieli ei soi ja ääni jää tunkkaiseksi.

## 5.2 Akustiikan vaikutukset

Akustiikan vaikutus jokaisessa esiintymiskokemuksessa on luonnollisesti hyvin suuri. Riippuen akustiikan eron suuruudesta harjoittelu- ja esiintymistilassa, on sanomattakin selvää, että marimbistin soittotyöli menee joskus uusiksi juuri akustiikan muutoksen takia. Tämä varmasti pätee moneen eri soitinryhmään, mutta marimbassa ero tuntuu olevan aina hyvin suuri.

Akustiikka vaikuttaa mallettivalintoihin erittäin paljon. Esiintymistä varten marimbisti saattaa joutua soundcheckin yhteydessä testaamaan useampaakin paria ennen kuin löytää tilan akustiikalle sopivimman vaihtoehdon. Harvoin myöskään kokonaista ohjelmistoa pystyy soittamaan samalla neljän malletin setillä, vaan usein on oltava kattava määrä erikövuisia malletteja joista valita



hyvä kokonaisuus kappaleen ja tilan akustiikan ehtoja noudattaen. Jotkut solistit ovat esiintymispaikalle saavuttuaan saattaneet laittaa myös soolokonserttinsa ohjelmistoa uusiksi, jos kappaleet, joita alun perin piti esittää, ovatkin täysin akustiikkaan sopimattomia.

Kappaleessa, jossa kaivataan nopeiden rytmien kautta runsaasti artikulaatiota ja attackia, mallettivaihdos tapahtuu usein hieman kaikuisammassa akustiikassa kovempiin malletteihin, kuin millä soittaja on aiemmin tottunut soittamaan. Jos tähän ei ole tarvetta, niin usein vähintään lyöntitapa muuttuu siten, että soittaja hyödyntää downstroke-lyönnin alaspäin suuntautuvaa liikettä paljon enemmän kuin aiemmin. Tämä lisää selkeyttä ja tuo vähemmän soivien äänien kautta myös artikulaatiota soittoon, jotta rytmikkäät nopeat melodiapätkät eivät niin sanotusti puuroudu yleisölle. Usein tällaisen akustiikan muutoksen myötä bassopäädyn malletti voidaan myös pitää hieman pehmeämpänä ja lyöntiliike pyöreänä, jotta tuotetut äänet resonoivat paremmin, eikä yleisöön välity vain lyönnin attack, niin kuin liian kovalla malletilla saattaa helposti käydä.

Tremoloiden nopeus on myös asia, johon tulee aina kiinnittää huomiota uuden akustiikan parissa. Esimerkiksi kirkkoakustiikassa tremolot voivat olla erittäin hitaita rytmisesti, mutta ne kuulostavat silti yleisölle yhdeltä pitkältä ääneltä. Koska marimban kielet soivat sitä enemmän, mitä vähemmän malletit niihin koskevat, on tremolon hidastaminen myös huomattavan tärkeää, jotta tuotettava ääni on mahdollisimman hyvin soiva.

## 6 Lopuksi

On sanomattakin selvää, että suuri osa tässä opinnäytetyössä esittämästäni asioista jää viime kädessä aina soittajan omaksi valinnaksi. Erilaisten lyöntityyppien käyttämisessä ei ole koskaan kappalekohtaisia absoluuttisia totuuksia, mutta niiden tiedostaminen ja käyttäminen tuo oivan lisän jokaisen marimbistin soittoon.

Koska jokaisen soittajan kädet ja keho ovat erilaisia, myös valinnat sekä oman kehon käytöstä että erilaisista otteista ja lyöntityypeistä ovat aina henkilökohtaisia. Usein esimerkiksi se neljän malletin ote, jota opettaja itse käyttää, on myös se, jota oppilas ryhtyy käyttämään, koska sitä otetta opettaja osaa parhaiten opettaa. Pedagogisesti on mielestäni tärkeää, että opettaja mainitsee myös muiden otteiden olemassaolosta, sillä etenkin kokeneemmalle oppilaalle voi olla mieluisaa ottaa selvää ja kokeilla itse myös muita otteita. Nuorta oppilasta opettaessa on kuitenkin suotavaa, että opettaja osaa kädestä pitäen näyttää neljän malletin otteeseen ja tekniikkaan liittyviä seikkoja. Silloin olisi suotavaa opettaa sitä otetta, jonka itse osaa parhaiten opettaa.

## Lähteet

Ford, M. 2005. Marimba: technique through music. Nashville, Tennessee: Innovative Percussion.

Ford, M. 1988. Stubernic. Nashville, Tennessee: Innovative Percussion.

Kauppila, T. 2022. Rudimentaalisen rumpunsoiton keskeiset elementit. AMK-opinnäytetyö. Musiikkipedagogi (AMK). Instrumenttipedagogi. Tampereen ammattikorkeakoulu. Viitattu 20.5.2022.

[https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/748568/Kauppila\\_Tomi.pdf?sequence=3&isAllowed=y](https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/748568/Kauppila_Tomi.pdf?sequence=3&isAllowed=y)

Ke, R. 2014. Differences in physical movement between the techniques used on the marimba and the vibraphone. Doctoral essay. University of Miami. Viitattu 20.5.2022.

<https://scholarship.miami.edu/esploro/outputs/doctoral/Differences-in-Physical-Movement-between-the-Techniques-Used-on-the-Marimba-and-the-Vibraphone/991031447132202976>

Lin, C. 2019. A study of applied tai chi movements in marimba playing. Doctoral thesis. University of Antwerp. Viitattu 20.5.2022.

Milkov, T. 2021. Four mallets method: my pianistic approach. Kööpenhamina: Edition Svitzer.

Rimsky-Korsakov, N. 1900/2017. Arr. C. Santangelo. Flight of the bumblebee. Pescara: Italy Percussion Edition.

Rosauro, N. 2002. Crossing grip examinations. Yamaha educator series. Michigan: Yamaha. Viitattu 23.5.2022. <http://neyrosauro.com/wp-content/uploads/2016/02/Yamaha.pdf>

Séjourné, E. 2006. Departures. Tienen: Percussion Music Europe.

Séjourné, E. 2015. Concerto for marimba and strings, mov. I. Oslo: Norsk Musikforlag.

Smadbeck, P. 1991. Rhythm song. Asbury Park, NJ: Keyboard Percussion Publications.

Stevens, L. 1979. Method of movement for marimba. 2005. painos. Philadelphia: Charles Dumont & Sons.

Stout, G. 1993. Ideo-kinetics - a workbook for marimba technique. New York: M Baker Publications.

Thomas, A. 1985. Merlin. Stuhr: Margun Music.

Tsenov, G. 2016. Marimba grips analysis. Bachelor thesis. Rotterdam: Codarts.

## Liite 1. Opinnäyttekonsertin juliste



## Liite 2. Opinnäyttekonsertin käsiohjelma



Ilkka Haapanen, lyömäsoittimet  
Atte Karhinen, lyömäsoittimet  
Aino Nisula, lyömäsoittimet  
Ida Kiiskinen, sello  
Ari-Pekka Mäenpää, ohjaus

**Rainer Kuisma**

Hommage à Béla Bartók

**Emmanuel Séjourné**

Losa

**Nebojša Jovan Živković**

Trio per uno mov. I

**Atso Almila**

Tango EPoi

**Mark Ford**

Stubernic

### Liite 3. Linkki opinnäytetekniseen

<https://youtu.be/8xM0dLkXCFw?t=420>

[Vaarallista sohimista](#)



Konsertti alkaa noin 7 minuutin kohdalta.