

## Foreword

In classical string playing, the so-called "secondary techniques" such as *pizzicato*, *sul tasto* or *glissando*, have long been confined to the margins of teaching and playing. I thought it was time to bring them to the centre of the stage, not least because much of today's contemporary music is based on them, where they are referred to by the more grandiose term of "extended techniques".

Having written a series of viola studies designed to explore these techniques (Volumes I and II of the Viola Spaces), in this third volume I decided to apply them to a set of baroque variations, to show that they can bring a richness of colour, tone and new ideas when playing any kind of music, including classical and baroque music. The variations on the *Folies d'Espagne* by Marin Marais (1656 – 1728), originally for viola da gamba turned out to be a perfect testing ground for this experiment, because they invite the interpreter to continuously find fresh ways to express different atmospheres, textures and characters. The broadening of the available musical palette brought by these techniques is thus extremely valuable.

I would like to think that Marin Marais would forgive me for the liberties I have taken with his music, and I even dare to hope that some of the ideas would have greatly amused him!

Garth Knox

## Vorwort

Im klassischen Spiel auf Streichinstrumenten wurden die so genannten „Sekundärtechniken“, wie *pizzicato*, *sul-tasto* oder *glissando* als Nebensache in Unterricht und Spielen betrachtet. Ich dachte, es wird Zeit, diese Dinge ins rechte Licht zu rücken, nicht zuletzt weil viele der heutigen zeitgenössischen Musikstücke auf ihnen basieren, wo man sie etwas bedeutungsvoller als „erweiterte Technik“ bezeichnet.

Nachdem ich eine Reihe von Violastudien zum Erlernen dieser Techniken geschrieben habe (Band I und II der „Viola Spaces“), entschloss ich mich, sie in Band III in einer Reihe barocker Variationen anzuwenden, um zu zeigen, dass diese Techniken Ton und Klangfarben in jeder Art Musik, ob klassisch oder barock, um neue Möglichkeiten bereichern. Die Variationen über *Folies d'Espagne* von Marin Marais (1656 – 1728) original für Viola da gamba geschrieben, eignen sich perfekt als Grundlage für dieses Experiment, weil es die Musiker fortwährend einlädt, neue, unverbrauchte Wege zu finden, die unterschiedlichen Stimmungen, Texturen und Charaktere auszudrücken. Somit ist die Erweiterung der zur Verfügung stehenden musikalischen Palette durch diese Techniken außerordentlich wertvoll.

Ich denke fast, dass Marin Marais mir diese Freiheiten vergeben würde, die ich mir mit seiner Musik genommen habe, und ich wage sogar zu hoffen, dass ihm einige Ideen bestimmt Spaß gemacht hätten.

Garth Knox

Übersetzung: Claus Cornian

## Préface

Les volumes I et II des « Viola Spaces » explorent des modes de jeu, tels que le *pizzicato*, *sul tasto*, *sul ponticello*, *glissando*, considérés en musique classique comme des techniques secondaires, moins importantes que le jeu « normal ». En musique contemporaine pourtant, ces mêmes techniques sont centrales, et on les appelle les « techniques étendues ».

Ces techniques, à mon sens, peuvent également être employées avec profit en musique classique, où elles permettent d'étendre la gamme de couleurs et de timbres. Dans ce volume III, mon intention a été d'essayer de les utiliser sur des variations baroques. Les « Folies d'Espagne » de Marin Marais (1656 – 1728), originellement pour viole de gambe seule, se sont avérées un choix parfait, car l'interprète s'y trouve invité à imaginer un large éventail d'atmosphères, de textures et de personnalités. La palette de ressources musicales qu'offrent les nouvelles techniques se révèle d'une extrême valeur.

J'aime à penser que Marin Marais me pardonnerait pour les libertés que j'ai prises avec sa musique, et j'ose même espérer qu'elles l'auraient amusé.

Garth Knox

Traduction : Valentina Vapnarsky

# Playing instructions

The eight techniques used in the *Marin Marais Variations* are explained and explored at length in Volume I of *Viola Spaces*, and anyone wishing to further their experience of them should refer to these studies. For those not familiar with the studies, I include here some brief performance notes which I hope will be helpful.

Viola IV tunes the C string down to A. There are only a few notes used on this string, always the same ones, and these can be quickly learnt. Fingerings are suggested to make them easily identifiable. Notes are notated as they sound (actual pitch).

## Var. 1: Sul tasto

To get the full effect of *sul tasto* playing, the bow should be very light and very fast, using much more bow than in normal playing. There should be a lot of air in the sound, making a real "flautando" sound (literally – like a flute).

## Var. 2: Harmonics

Playing near the bridge works best for harmonics, again with a light bow, trying to imitate the "glass harmonica" sound made famous by Mozart.

## Var. 3: Pizzicato

The players could put down their bows for this variation, freeing the left hand for expressive pizzicato. The convention here is that only the first note of a slur is plucked by the right hand, the following notes are produced by left hand articulation.

## Var. 4: Glissando

Viola IV can make the most of the expressive qualities of glissando, sounding tired, sleepy (or drunk!).

## Var. 5: Vertical bow

A truly vertical bounce, preferably near the point, and directed from the right hand, but allowing as much as possible the bow to bounce on its own. Viola II introduces the *col legno* sound (imitating a skeleton whose bones are rattling!). The number of bounces is not important; the bow should just bounce naturally.

*Spazzolato* (Italian, meaning "brushed") is a sideways stroke, along the length of the string, going from ponticello to tasto and back again. Also known as the "windscreen wiper" stroke, it produces a brushing sound mixed with a small amount of pitch. A strong accent on the first beat is important here, followed by clear semiquaver "brushing".

*Circular bow* is what the name suggests – a circular movement of the bow, rather like *spazzolato*, but drawing the bow in the normal direction at the same time, with very little bow pressure. Again, bow noise is at least as loud as pitch, and this is the intention, and there is a delightful unpredictability in the result.

## Var. 6: Quattertones

The quattertones in the leading part (viola III), at least at the beginning of the variation, have been placed in the middle of a minor third, and the suggested fingering means that the first and third fingers define this minor third. An exact quartertone is then just a question of letting the second finger fall exactly halfway between the first and third fingers, in a very natural position. It is important that the "real" notes are exactly in tune, and that the quartertone is perceived as being a "natural" interval. The quattertones in the other parts are mostly expressive quattertones, as are the later quattertones in the viola III part.

## Var. 7: Ponticello

Very near the bridge, and with a light fast bow, viola I should take advantage of the lack of friction to use more bow than usual and to play faster than is usually possible, even in the quiet dynamics. Viola II and III in bars 17 to 24 have the chance to practice crossing the bridge back and forth, an excellent bow control exercise.

## Var. 8: Tremolo

The first half of the variation is in measured notes, and the second half in an irregular tremolo. This is not only louder than measured notes, but should be less tiring, if the player does it irregularly, always changing the speed of the repeated notes, and also moving to different places in the bow to avoid using the same muscles all the time.

# Spielanweisungen

Die acht Techniken, die in den *Marin Marais Variations* verwendet werden, sind in Band I der *Viola Spaces* ausführlich erläutert und entwickelt. Wer sich damit beschäftigen möchte, sollte auf diese Studien zurückgreifen. Für diejenigen, die sie nicht kennen, gebe ich hier kurze Erklärungen zur Ausführung, die hoffentlich hilfreich sein werden.

Viola IV stimmt die C-Saite auf A herunter. Es werden nur wenige Töne auf dieser Saite gespielt und immer dieselben, was sich schnell lernen lässt. Fingersätze sollen helfen, sie leichter zu finden. Die Noten sind klingend notiert.

## Var. 1: Sul tasto

Um den vollen Effekt des *sul tasto* zu erreichen, soll der Bogen leicht und schnell mit viel mehr Bogenlänge als normal geführt werden. Es soll ein luftiger Klang entstehen, ein echtes „flautando“ (wörtlich: wie eine Flöte).

## Var. 2: Harmonics

Flageolets lassen sich nahe am Steg am besten spielen. Wiederum mit leichtem Bogen und man versuche, den durch Mozart berühmt gewordenen Klang der Glasharmonika nachzuahmen.

## Var. 3: Pizzicato

Für diese Variation können die Spieler den Bogen beiseite legen und so die linke Hand für ein klangvolles *pizzicato* frei haben. Nur die erste Note unter einem Legatobogen wird von der rechten Hand gezupft, die folgenden Noten werden durch Artikulation der linken Hand erzeugt.

## Var. 4: Glissando

Viola IV kann am besten ein ausdrucksstarkes Glissando hervorbringen, müde und schläfrig (oder betrunken) klingend.

## Var. 5: Vertical bow

Ein wirklich vertikales Zurückfedern, am besten nahe der Spitze, von der rechten Hand gesteuert, aber der Bogen sollte möglichst viel von sich aus zurück federn. Viola II erzeugt einen *col-legno*-Klang (wie das Klappern der Knochen eines Skeletts). Die Anzahl der zurück federnden Saitenkontakte ist nicht wichtig, der Bogen soll ganz natürlich federn. *Spazzolato* (italienisch für "gebürstet") ist eine Seitwärtsbewegung des Bogens entlang der Saite vom Steg bis zum Griffbrett und wieder zurück. Auch bekannt als „Scheibenwischer-Strich“ entsteht ein wischender Klang mit einem kleinen Anteil Tonhöhe. Ein starker Akzent auf dem ersten Schlag, gefolgt von klaren, „bürstenartigen“ Sechzehnteln, ist hier wichtig.

*Kreisender Bogen* ist, was diese Bezeichnung vermuten lässt, eine kreisende Bewegung des Bogens, fast wie *spazzolato*, nur gleichzeitig auch in die normale Richtung mit wenig Bogendruck gestrichen. Auch hier ist das Streichgeräusch in etwa so laut wie die Tonhöhe, was beabsichtigt ist. Das Ergebnis ist ziemlich unvorhersehbar und dadurch reizvoll.

## Var. 6: Quatertones

Die Vierteltöne in der führenden Stimme (Viola III), also zu Beginn der Variation, werden in der Mitte einer kleinen Terz platziert. Der vorgeschlagene Fingersatz zeigt an, dass der erste und der dritte Finger die kleine Terz greifen. Ein exakter Viertelton ergibt sich automatisch, wenn der zweite Finger genau die Mitte zwischen erstem und drittem Finger greift, eine völlig natürliche Position. Es ist wichtig, dass die „normalen“ Noten genau stimmen und der Viertelton als „natürliches“ Intervall wahrgenommen wird. Die Vierteltöne der anderen Stimmen sind meistens ausdrucksvolle Vierteltöne, wie auch die später folgenden in Viola III.

## Var. 7: Ponticello

Sehr nah am Steg mit schnellem, leichtem Bogen soll Viola I den Vorteil fehlender Reibung ausnutzen, mehr Bogen als üblich zu nehmen und auch schneller als normalerweise möglich zu streichen, auch bei leiser Dynamik. In den Takten 17 bis 24 spielen Viola II und III abwechselnd vor und hinter dem Steg, eine ausgezeichnete Bogenübung.

## Var. 8: Tremolo

Die erste Hälfte der Variation hat regelmäßig repetierte Töne und die zweite Hälfte ein irreguläres Tremolo. Dieses ist nicht nur lauter als die regulären Repetitionen, sondern wird für den Spieler weniger ermüdend sein, wenn er die Geschwindigkeit und die Bogenstelle variiert, um nicht immer dieselben Muskeln zu benutzen.

Übersetzung: Claus Cornian

## Instructions pour l'exécution

Les huit modes de jeu utilisés dans les « Variations sur Marin Marais » sont expliqués en détail dans les Volumes I et II de « Viola Spaces » ; qui veut en savoir davantage est invité à s'y référer. Pour ceux qui ne connaissent pas les « Viola Spaces », je propose ici quelques remarques en espérant que celles-ci leur seront utiles.

Le quatrième alto doit descendre sa quatrième corde jusqu'au *la grave*. Très peu de notes sont utilisées sur cette corde (et ce sont toujours les mêmes), elles peuvent donc être facilement maîtrisées. Des doigtés sont proposés dans le but de rendre ces notes facilement repérables. La notation est en hauteur réelle, sans transposition.

### Var. 1 : Sul tasto

Pour obtenir le maximum d'effet de jeu sur la touche, l'archet doit être très léger et rapide, avec bien plus d'archet que dans le jeu normal. On doit entendre beaucoup d'air dans le son, un vrai « flautando » (comme une flûte).

### Var. 2 : Harmoniques

Vers le chevalet avec un archet léger, pour imiter le son de l'harmonica de verre, rendu célèbre par Mozart.

### Var. 3 : Pizzicato

Les archets peuvent être posés pour cette variation, libérant ainsi la main gauche pour les pizzicatos. Une liaison indique ici que la première note de la liaison est jouée par la main droite, et les notes suivantes sont articulées par la main gauche.

### Var. 4 : Glissando

Le quatrième alto peut tirer le maximum de qualités expressives du glissando, s'il pense à incarner un personnage très fatigué, presque ivre.

### Var. 5 : Vertical bow

Se réfère à un rebondissement vraiment vertical de l'archet. Ceci s'exécute vers la pointe : on laisse l'archet rebondir une fois sur la corde, puis on le rattrape au vol, ceci étant répété autant de fois que nécessaire.

Le deuxième alto introduit un effet de *col legno* « avec le bois », qui imite ici le son d'un squelette dansant. Le nombre exact de rebondissements importe peu, mais l'archet doit rebondir naturellement.

*Spazzolato*, « brosser » les cordes, s'exécute en tirant l'archet dans le sens de la corde, avec une alternance entre extrême *tasto* et *ponticello*. Ce coup d'archet produit autant, sinon plus, de bruit d'archet que de hauteur de note ; on doit appliquer très peu de pression sur l'archet. Un bon accent sur les premier temps s'avère fort utile.

*Circular bow* signifie « archet circulaire ». Le jeu ressemble au *spazzolato*, mais en rajoutant un peu de mouvement dans le sens habituel du coup l'archet. De nouveau, il y aura peu de hauteur perceptible, et le vrai intérêt réside dans le bruit produit par l'archet (toujours avec peu de pression).

### Var. 6 : Quarts de ton

Au début de la variation, chaque quart de ton dans la mélodie du troisième alto se trouve au milieu d'une tierce mineure, et les doigtés proposés placent cette tierce entre le premier et le troisième doigt. Dans cette configuration de la main, pour obtenir le quart de ton, il suffit de laisser tomber tout naturellement le deuxième doigt exactement à mi-chemin entre le premier et le troisième. Il est important que les « vraies » notes soient très justes, et que les quarts de ton soient perçus comme des intervalles « naturels ». Les quarts de ton pour les autres altos sont plutôt des inflexions expressives, tout comme ceux qui viennent plus tard chez le troisième alto.

### Var. 7 : Ponticello

Ceci s'exécute très près du chevalet et avec un archet léger et rapide, l'alto I devrait profiter du manque de friction pour utiliser beaucoup plus d'archet que d'habitude, et pour jouer le plus rapidement possible, même dans les nuances piano. Les altos II et III dans les mesures 241 – 248 jouent devant et derrière le chevalet, le traversant rapidement plusieurs fois, un excellent exercice pour le contrôle de l'archet.

### Var. 8 : Tremolo

La première partie de la variation est mesurée, et la deuxième utilise un tremolo irrégulier. Ce tremolo est non seulement plus sonore que les notes mesurées, mais devrait être moins fatiguant à exécuter, du fait précisément de son irrégularité. Il permet de changer de vitesse de répétition, ainsi que l'endroit de l'archet utilisé (vers la pointe, au milieu etc.), ce qui évite de fatiguer toujours les mêmes muscles.

Traduction : Valentina Vapnarsky