0. Einleitende Worte

Soliloquy IV: Fais ton jeu! für Violine Solo ist der Violinistin Gunde Jäch-Micko gewidmet und beinhaltet auf Anregung dieser fantastischen Instrumentalistin Improvisation, genauer gesagt: der Ausführenden wird in Form einer relativ genau beschriebenen, aber großen Freiraum lassenden Materialsammlung Klangmaterial samt Spielanweisungen zum Spielen zur Verfügung gestellt.

Das Klangmaterial besteht aus vier Hauptmodulen und vier Nebenmodulen. Die vier Hauptmodule sind: das Intervall-Modul, das Akkord-Modul, das Melodie-Modul und das Überdruck-Modul (="Leo 1"). Die vier Nebenmodule sind: das Flageolett-Modul, das Tap-Modul (="Leo 2"), das Auftakt-Modul sowie das G.J.-Modul.

Im Grunde sind sowohl Hauptmodule als auch Nebenmodule wichtig. Die Hauptmodule nehmen in ihrer zeitlichen Ausdehnung einen prominenteren Platz ein als die Nebenmodule, deshalb sind sie von jenen unterschieden.

Alle diese Module sind gekennzeichnet durch diverse Charakteristika, die im Folgenden im Einzelnen genauer besprochen werden. Neben einer (oder mehrerer) Grunderscheinungsform(en) jedes Moduls gibt es übergeordnete Transformationsmöglichkeiten, die das Grundtempo (Beschleunigung, Verlangsamung) und die Dynamik (Crescendo, Decrescendo) betreffen sowie ein Kreisen in Loops bedeuten können. Diese Transformationen werden ausführlich im Rahmen des Intervall-Moduls besprochen.Zusätzlich zu diesen eher organischen Transformationsmöglichkeiten gibt es auch die Möglichkeit von überraschenden Eingriffen, welche allerdings, wenn überhaupt, nur einmal pro Modul erfolgen sollen.

Die großformale Gestaltung, also die Reihenfolge und Länge der Module ist größtenteils der Interpretin überlassen. Grundsätzlich sollen alle Module mindestens einmal pro Aufführung erklingen. Jedes Hauptmodul soll allerdings nur ein- bis zweimal als Hauptmodul, d.h. in ausgedehnter Form (etwa 1-1,5 min), gespielt werden.

Im Verlauf des Stückes wechseln sich Passagen ab, in denen mehrere Module in teilweise sehr kurzer Zeit hintereinander erklingen, sowie Passagen, die nur von einem oder zwei Modulen geprägt sind. (Man kann von Kombinations- und Kontemplationspassagen sprechen; in den Kombinationspassagen trifft unterschiedliches Material in kurzer Zeit aufeinander, in den Kontemplationspassagen herrscht jeweils nur ein Hauptmaterial vor, dieses wird genau betrachtet.) Nach der Vorstellung aller Module werden diverse Formmöglichkeiten vorgeschlagen. Dem großen Thema „Form" ist der dritte Abschnitt dieses Werks gewidmet.

Das Beschreiben von Möglichkeiten im Rahmen dieses Werks führte immer wieder zu tiefschürfenden Überlegungen, welche ich oftmals in dieses Werk integriert habe. Manches mag pedantisch wirken; ich bin jedoch der Überzeugung, dass ein systematisches Bewusstmachen von Möglichkeiten zu einer Horizonterweiterung führen kann, da infolge systematischer gedanklicher Verknüpfung auch ungewöhnliche Spiel- und Gestaltungsmöglichkeiten zu Tage treten, die, da sie nicht naheliegend sind, sonst wahrscheinlich übergangen worden wären.

Dies ist einer der Gründe, warum ich Gunde dankbar für die Anregung bin, solch ein Stück zu verfassen – erweiterte die Arbeit daran doch meinen eigenen Horizont beträchtlich.

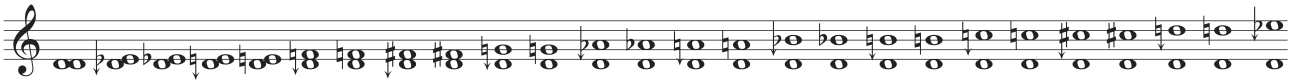
Die Fülle an Material mag auf den ersten Blick erdrückend wirken. Es wird insbesondere bei jenen Modulen, die einen höheren Komplexitätsgrad aufweisen, sinnvoll sein, beim Üben sich zunächst auf einige wenige (harmonische/rhythmische) Möglichkeiten zu beschränken, und sobald diese leicht abrufbar sind, das Spektrum zu erweitern.

1. Die vier Hauptmodule

1.1. Intervall-Modul

1.1.1. Tonvorrat

Der Tonvorrat des Intervall-Moduls besteht aus allen vierteltönig chromatischen (vertikalen) Intervallen, angefangen von der Prim (=0), welche als Doppelgriff gespielt werden. Im Folgenden ist dieser Tonvorrat beginnend mit der tiefst möglichen Prim (0) ausgebreitet, als Obergrenze ist die um einen Viertelton erweiterte Oktav (12,5) angegeben. Grundsätzlich sind auch größere Intervalle denkbar; die Verwendung größerer Intervalle hängt von der Physiognomie der Interpretin ab.



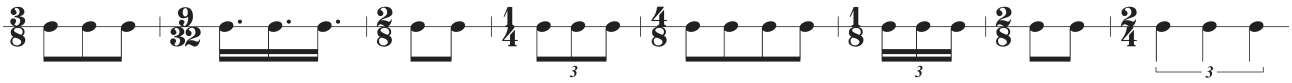
1.1.2. Rhythmik

Der Grundpuls ist etwa 132 (Achtelnote) und scheint immer wieder durch, indem mehrere Doppelgriffe hintereinander, aber nicht mehr als vier bis fünf, mit diesem Tempo gespielt werden. Von diesem Grundpuls abgeleitet erklingt eine Vielzahl an anderen Dauern, die längste ist eine Viertelnote (=66), die kürzeste ist eine Sechzehnteltriole (=396). Hier ein Überblick über mögliche Dauern:

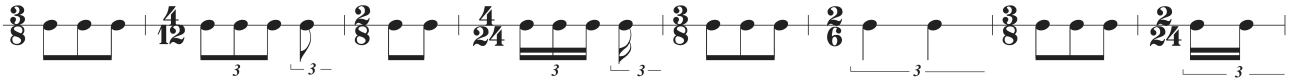
Als Gesetze können formuliert werden:

- Jeder Takt enthält immer nur eine bestimmte Dauernart.
- Jeder Takt enthält mindestens zwei Noten, aber nicht mehr als vier bis fünf.
- Der Achtelpuls ist insgesamt der häufigste.

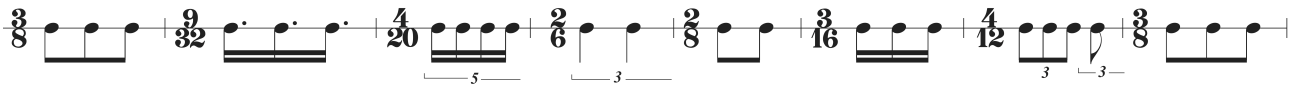
Im Folgenden eine mögliche rhythmische Passage. Hauptbestandteil ist die Achtelnote, die anderen rhythmischen Werte kreisen quasi um diesen Hauptwert. In dieser Passage ist jeder zweite Takt vom Achtelpuls geprägt; die restlichen Takte enthalten unterschiedliche Werte.



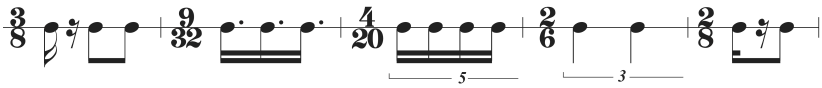
Auch sogenannte „irrational time signatures“[1] sind möglich.



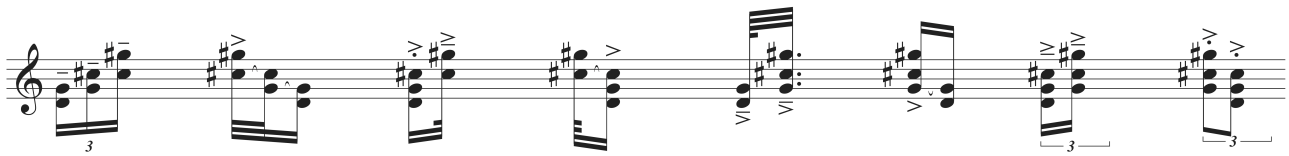
Zwar ist die Achtelnote der Hauptwert, es muss aber nicht jeder zweite Takt die Achtelnote als Grundpuls enthalten. Auch das Einbeziehen von Quintolen ist möglich.



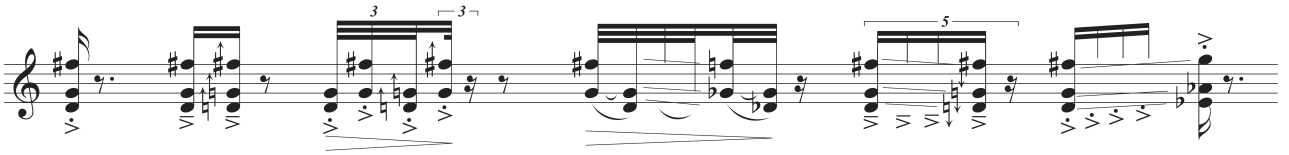
Es entsteht ein recht buntes rhythmisches Bild. Als Hauptträger der Bewegung fungiert die Achtelnote; als raschester Wert ist die Sechzehnteltriole gegeben, als langsamster Wert die Viertelnote. Dazwischen gibt es eine Vielzahl an Abstufungen; jeder Wert erklingt, damit die rhythmische Buntheit gewährleistet ist, nicht öfters als (etwa) vier- bis fünfmal hintereinander. Die Dauer der einzelnen Noten wechselt taktweise.
Ab und zu kann eine Achtelnote auch mit einem Staccato-Punkt versehen werden, wodurch quasi eine Sechzehntelnote plus Sechzehntelpause entsteht.



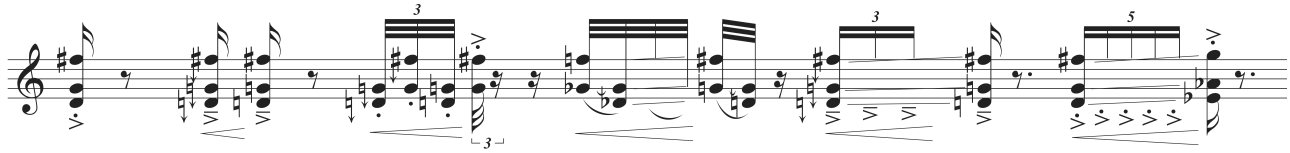
1 Der Begriff „irrational time signatures“ ist schlicht falsch; diese Art der Takte müsste eigentlich „exceptionally rational time signatures“ (oder ähnlich) heißen, führt doch erst ein rationales Durchdringen zu der Erkenntnis, dass solche ungewöhnlichen Taktarten möglich sind und wie diese zu notieren sind.



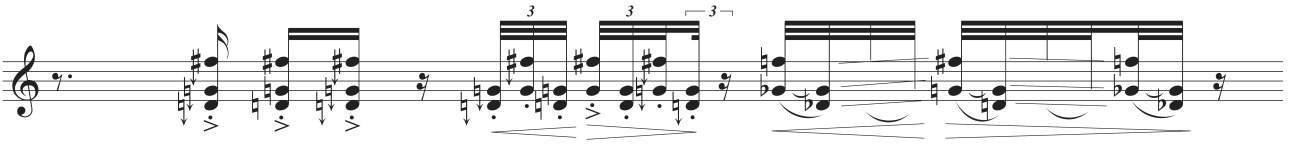
Neben der Hauptform, einen Akkord einmalig zu spielen, besteht auch die Möglichkeit, denselben Akkord (besser: dieselbe Struktur) mehrmals hintereinander zu spielen; der Akkord wird dabei (eventuell glissandierend) mindestens um einen Viertelton nach oben oder unten bewegt. Es besteht die Möglichkeit, die Dauer einer Viertel komplett mit solchen Repetitionen auszufüllen.



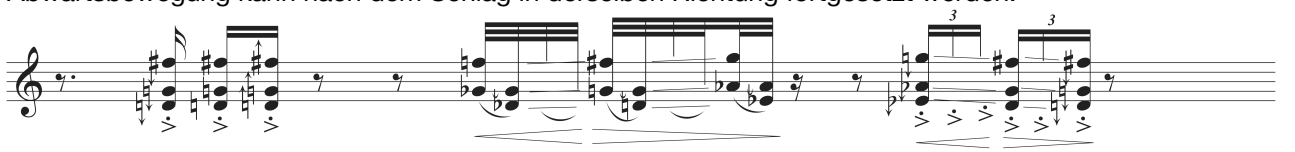
Wie bereits beschrieben, müssen die Akkordrepetitionen nicht vom Schlag weg, also abtaktig gespielt werden, sondern können auch zu einem Schlag hinführen:



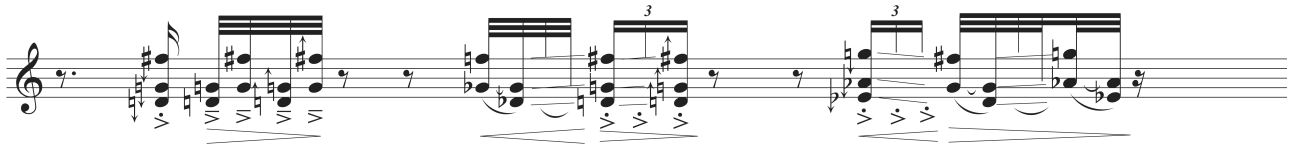
Abtaktige und auftaktige Figuren können kombiniert werden, es entstehen palindromische Figuren:



Die Spiegelung muss nicht Rhythmik *und* Tonhöhen umfassen; die zum Schlag hinführende Auf- oder Abwärtsbewegung kann nach dem Schlag in derselben Richtung fortgesetzt werden:



Es besteht auch die Möglichkeit, abtaktige und auftaktige Figur komplett zu entkoppeln. Es führt dann eine bestimmte Art zum Schlag hin, vom Schlag weg erklingt aber eine andere Verklanglichungsart:



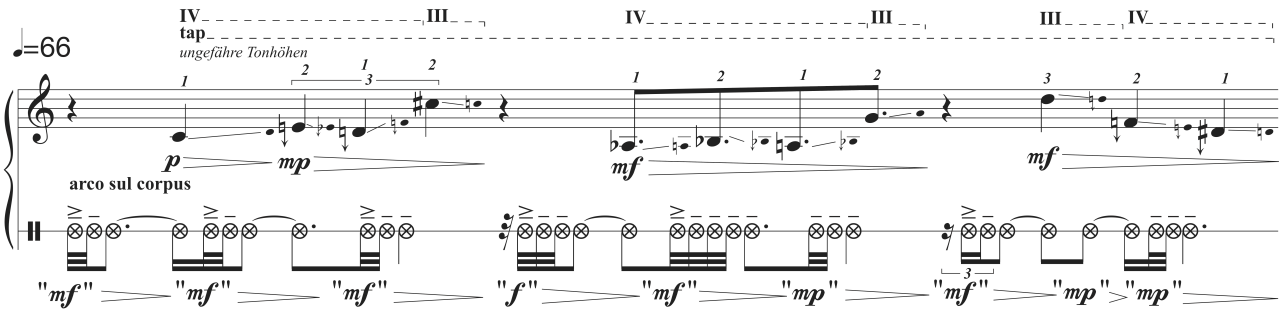
Auch hier gilt: Die Auflistung dieser Möglichkeiten muss – natürlich – nie innerhalb einer Aufführung erschöpft werden. Die hier stattfindende Differenzierung dient dazu, der Interpretin eine möglichst breite Palette an Möglichkeiten zur Verfügung zu stellen.

1.2.2.2. Dynamik/Artikulation

Dynamik und Artikulation sind in diesem Fall beschränkt, da das gleichzeitige Spiel von drei Tönen eine gewisse Mindestdynamik erfordert. Die Grunddynamik der Akkorde ist Forte, es herrscht ein insgesamt akzentuiertes Spiel vor. Die Grunddynamik wird beim auf- und abtaktigen Spiel unterschritten. Vereinzelt können Akkorde auch lauter als Forte erklingen.

1.2.2.3. Harmonische Gestaltung

Es erklingen – außer bei Loops, siehe weiter unten – nie exakt dieselben Töne eines Akkordes hintereinander. Innerhalb einer – möglicherweise auch mehrmals hintereinander – erklingenden Brechung bewegt sich ein Akkord mindestens um einen Viertelton auf- oder abwärts.. Als maximale Bewegungsart ist der Halbton pro Brechung gegeben. Im folgenden Beispiel sieht man im ersten Fall die minimale Bewegung. Die auftaktige Brechung beginnt einen Viertelton unter dem auf dem Schlag erreichten Zielakkord, die abtaktige Brechung bewegt sich einen Viertelton von dem erreichten Zielakkord weg. Im zweiten Fall ist die maximale Veränderung angegeben; pro Brechung bewegt sich der Akkord um einen Halbton nach oben.



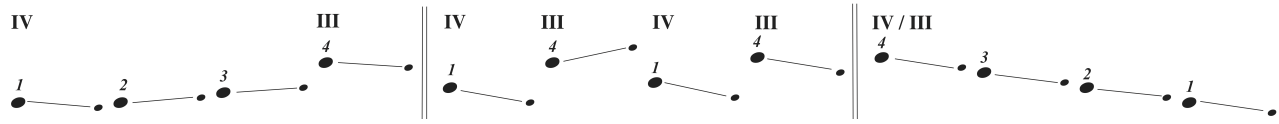
Das Auffallendste ist die Trennung zwischen rechter und linker Hand. Beide Hände führen von einander unabhängige Aktionen aus. Die linke Hand klopft im tiefen und mittleren Register auf die Saiten, während die rechte Hand mit dem Bogen am Corpus spielt.

2.2.1. Linke Hand

Die Spielart der linken Hand besteht aus „tappen“: mit dem Finger auf die Saite klopfen.

2.2.1.1. Harmonische Gestaltung

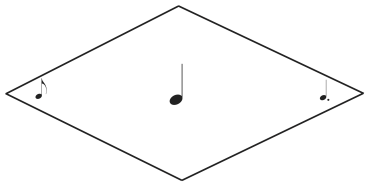
Die harmonische Gestaltung ist in diesem Modul besonders flexibel und von den (ultra)chromatischen Tonhöhen losgelöst, d.h. jede erdenkliche Tonhöhe ist willkommen. (Siehe beim Beispiel oben die Angabe „ungefähre Tonhöhen“. Die kursiven Zahlen sind Fingersätze.) Die Harmonik entsteht durch die spezifische Spieltechnik dieses Moduls, welche folgendermaßen beschrieben werden kann: Nachdem mit einem Finger auf die Saite geklopft wurde, erfolgt sofort ein kleineres Glissando, nach oben oder nach unten. In dieses Glissando hinein erfolgt wieder ein Tap eines anderen Fingers; dies kann, wie im obigen Beispiel angegeben, ein benachbarter Finger sein. Folgende „Entscheidungskette“ ist beim Spielen zu treffen:
a) Nachdem mit einem Finger getappt wurde, erfolgt ein Glissando – nach oben oder nach unten?
b) In dieses Glissando hinein erfolgt ein weiterer Tap – mit welchem der drei anderen Finger? Und auf welcher Saite? Auf derselben oder auf der benachbarten Saite? Nach dem erfolgten Tap geht es wieder bei a) weiter.
Im Folgenden ein paar mögliche Bewegungsmuster, losgelöst von Tonhöhen:



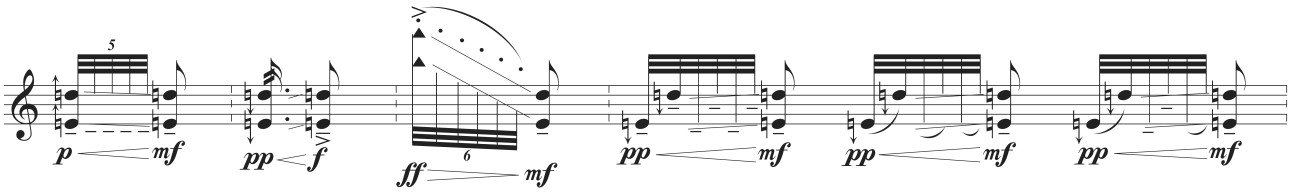
Das erste abgebildete Bewegungsmuster ist den ersten beiden Takten des in Noten gefassten Tap-Moduls (siehe oben) ähnlich. Die Glissandi bewegen sich in Richtung des nächsten Tones, welcher von einem benachbarten Finger gespielt wird. Das Klangergebnis ist ein In-sich-Kreisen. Das zweite Modul ist ein Extrem; die Glissandi führen nie zum nächsten Ton hin, dieser wird vom jeweils am weitesten entfernten Finger auf der benachbarten Saite gespielt. Das Klangergebnis ist ein Auseinanderstreben. Das dritte Beispiel ist dem letzten Takt des weiter oben abgebildeten Tap-Moduls verwandt. Die Glissando-Bewegung geht immer in die Richtung des nächsten Tones, das Tappen erfolgt jeweils von einem benachbarten Finger. Es gibt eine einheitliche Gesamtbewegung. Das Klangergebnis ist ein (lineares) Fallen.

2.2.1.2. Rhythmik

Der Puls liegt etwa bei einer schnelleren Sekunde (Viertelnote=66), der Grundwert der getappten Noten ist etwa eine Viertelnote, plus/minus die Hälfte des Wertes. Die folgende Grafik veranschaulicht die Häufigkeitsverteilung. Hauptwert ist die Viertelnote, je schneller bzw. langsamer der Wert ist, beziehungsweise je größer die Abweichung von der Viertelnote, desto seltener das Vorkommen.



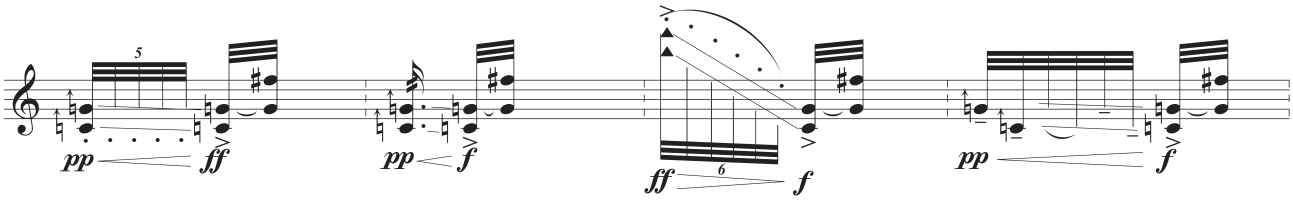
Es werden einige getappte Töne zu Inseln zusammengefasst, als Richtwert pro Insel gilt 3-5 Töne. Vereinzelt kann dies unter- und überschritten werden.



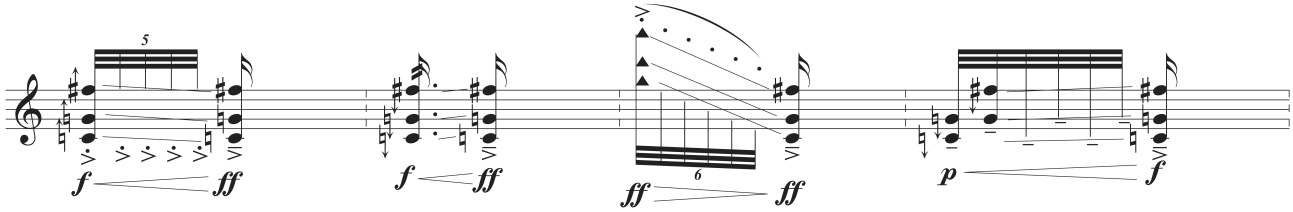
Die vierte Möglichkeit (Pendelbewegung) kann wieder differenziert werden mit Hinblick auf 1) den Beginnton (oberer Ton, unterer Ton) und auf 2) die Artikulation (gebunden, nicht-gebunden). Hier sind natürlich auch Kombinationen bzw. Mischformen möglich (siehe letzte Variante).

2.3.5.2. Auftakt-Modul im Akkord-Modul

Antizipiert das Auftaktmodul das Erstintervall eines gebrochenen Akkordes, dann erscheint der Auftakt wie der Auftakt im Intervallmodul; er ist also unabhängig von der Brechungsart:

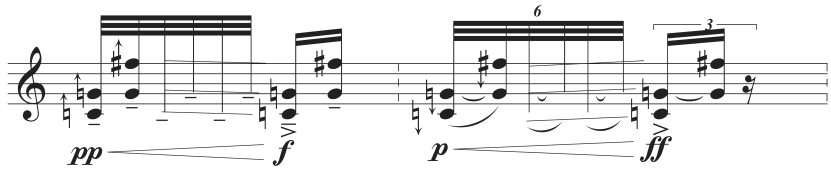


Führt das Auftaktmodul zu einem dreistimmigen (ungebrochenen) Akkord hin, so gibt es hier keine wesentlichen Unterschiede, außer mit Hinblick auf die Dynamik, da ungebrochene Dreistimmigkeit in einer leisen Dynamik nicht realisierbar ist.



(Das Ricochet wird wahrscheinlich nicht durchgehend dreistimmig sein.)

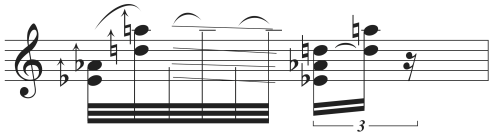
Führt das Auftaktmodul zu einem gebrochenen Akkord hin, so kann die auftaktige Figur die Brechungsart vorwegnehmen. Diese kann innerhalb des Auftaktes mehrmals (in rascher Form) erklingen:



(Die Grenze zwischen einem Auftakt mit Pendelbewegung und der Vorwegnahme einer bestimmten Brechungsart ist fließend.)

Bei der Vorwegnahme von vierstimmigen gebrochenen Akkorden ist die Dynamik des Auftaktmoduls eingeschränkt, sofern die Brechungsart das Spiel von drei Tönen gleichzeitig erfordert:

Diese auftaktige Figur ist in leiser Dynamik nicht möglich. Um in so einem Fall eine leisere Dynamik zu ermöglichen, kann beim Auftakt auf eine ähnliche Brechungsart zurückgegriffen werden:



2.3.5.3. Auftakt-Modul im Melodie-Modul

Das Auftakt-Modul im Kontext des Melodie-Moduls kann auf zweierlei Arten erscheinen: entweder handelt es sich um einen einstimmigen Auftakt, oder um einen zweistimmigen, welcher das erste horizontale Melodie-Intervall vorwegnimmt. Es besteht die Möglichkeit, den Auftakt mit einem Decrescendo zu versehen; besonders bei einem Ricochet-Auftakt wird dies die Norm sein. Die folgende Abbildung zeigt