

Gunnar
Crisse

TRIPTYCH



Gimis Klavierkonzert

Warum sollte man im Jahre 2020 noch ein Klavierkonzert komponieren? Hat sich dieses Leitgenre der absoluten Musik nicht schon seit Jahrzehnten erschöpft? Gunnar Geisses Klavierkonzert, das auf der vorliegenden CD seine Premiere erlebt, fügt dem Genre auf jeden Fall eine neue Facette hinzu, bei der nicht sicher ist, ob sie die Gattung fortschreibt oder sprengt. Obwohl das Klavier als Soloinstrument zu hören ist und von einer Vielzahl von Orchesterinstrumenten begleitet wird, wurde bei dieser Aufnahme nur ein einziges Instrument wirklich gespielt, das wiederum kein Klavier, sondern eine E-Gitarre ist.

I.

In den letzten fünf Jahren hat Gunnar Geisse ein Programm entwickelt, das es ihm nicht nur erlaubt, mit der E-Gitarre virtuelle Orchesterinstrumente zu spielen und mit ihr komplexe Klangstrukturen in Echtzeit zu generieren, sondern mit diesen musikalischen Strukturen auch zu improvisieren. Geisse hat seine Improvisationen bislang als Stücke für »Laptop-Gitarre« beschrieben, im Prinzip handelt es sich aber um ein universelles Improvisationssystem, das sich mit jedem beliebigen Musikinstrument spielen lässt. Insofern spricht er inzwischen auch von *Gimi*, einem *General Improvisational Meta Instrument*, wenn von dem Programm die Rede ist. Der Ausgangspunkt dieser Improvisationsstücke ist stets eine Spektralanalyse des digitalisierten E-Gitarren-Signals. Aus diesem werden MIDI-Daten gewonnen, mit denen sich virtuelle Instrumente und Software-Sampler ansteuern, spielen, modulieren und transformieren lassen. Das eigentlich Spektakuläre an diesem Improvisationssystem ist, dass und wie hier die ansonsten getrennten Prozesse des Programmierens, Komponierens und Improvisierens miteinander verschmelzen.

Im Allgemeinen lassen sich drei unterschiedliche Arbeitsphasen unterscheiden, in denen Geisse seine Improvisationsstücke kreiert. Zunächst einmal wird eine konzeptuelle Idee – im vorliegenden Fall, dass sich die Musik in Gestalt eines Klavierkonzerts entwickelt – in eine Abfolge von »Szenen« gebracht, die sich mit Shortcuts zeitlich nacheinander auf

dem Computer ansteuern lassen. Jede einzelne Szene besteht aus einer Vorauswahl von virtuellen Instrumenten und Algorithmen, mit denen diese Instrumente gespielt und in Echtzeit manipuliert werden können. Bei diesen Szenen handelt es sich also um eine Art von Improvisationsschablonen, die so programmiert werden, dass sich mit ihnen ganz bestimmte musikalische Vorstellungen realisieren lassen.

So setzt zum Beispiel der zweite Satz des Klavierkonzerts mit Spektralklängen ein. Geisse hat hier in einer Reihe von Experimenten nach Möglichkeiten gesucht, mit Hilfe von Algorithmen, die seine »midisierten« Gitarrenklänge weiterverarbeiten, den Eindruck von Spektralklängen zu erzeugen. Schließlich wurde diese Szene so prästrukturiert, dass einzelne Gitarrentöne zeitgleich ein Streich-, ein Holzbläser-, und ein Hornquartett triggern, wobei die einzelnen Instrumente in den Quartetten jeweils mit einer geringen Zeitverzögerung einsetzen und entsprechend »spektralistisch« zu interferieren beginnen. Diese erste Experimentierphase, in welcher die Improvisationsschablonen entworfen werden, betrifft aber nicht nur das Ausprobieren von Klängen, die sich ergeben, wenn Gruppen von virtuellen Instrumenten mit einer Gitarre angesteuert und deren Signale algorithmisch weiterverarbeitet werden, sondern die Szenen beeinflussen rückwirkend auch das Gitarrenspiel selbst. Nicht jede freie Improvisation passt zu jeder Szene, sondern es sind ganz bestimmte Spieltechniken, Tonhöhen, Akkorde und Läufe, mit denen man die gewünschten Klangeffekte generieren und variieren kann.

Im Prinzip ließe sich das Klavierkonzert auch von einem anderen Instrument wie etwa einem Saxofon oder einer Violine aufführen. Auch die von solchen Instrumenten gespielten Töne würden automatisch über eine Spektralanalyse in MIDI-Daten gewandelt und könnten dann wie Geisses Gitarre einzelne Szenen ansteuern. Allerdings müssten die Solisten das Improvisieren mit ihren Instrumenten erst trainieren, um für die Improvisationsschablonen instrumentenspezifische Spielweisen zu entwickeln.

Jede einzelne Szene ist also durch eine spezifische Parametereinstellung definiert, die während eines Konzerts per Shortcut abgerufen wird. Diese einzelnen Szenen werden schließlich zu einer chronologischen Szenenfolge zusammengestellt, die man sich als digitale Improvisationspartitur vorstellen kann. In den einzelnen Szenen wird konkret

festgelegt, welche virtuellen Instrumente zum Einsatz kommen und welche Spieltechniken dabei verwendet werden; zudem können hier z.B. die Tonhöhenauswahl eingengt und die Lautstärkeverhältnisse in den Instrumentalgruppen festgelegt werden. Determinieren lässt sich aber auch, ob Instrumente mikrotonal oder temperiert angesteuert werden, welche Plugins in der Szene aktiviert sind und ob musikalische Prozesse zufallsgesteuert verlaufen sollen. Für die Live-Manipulationen verwendet Geisse zusätzlich einen MIDI-Controller (eine kleine Box mit Reglern, Schaltern und Joystick), um neben der E-Gitarre weitere Optionen zu gewinnen, die MIDI-Signale haptisch zu manipulieren. Oft ist es der Fall, dass einzelne Regler und Schalter mehrfach belegt sind und entsprechend mehr als einen Parameter gleichzeitig steuern, was den Effekt haben kann, dass sich das ganze Improvisationssystem von Zeit zu Zeit wie eine Black Box verhält und unvorhersehbar wird. Der MIDI-Controller bringt also paradoxerweise ein Stück Unkontrollierbarkeit in die Improvisation. Aber gerade aufgrund dieser Überraschungsmomente zwingt das System den Musiker, der mit ihm improvisiert, spontan auf unerwartete Klangereignisse zu reagieren. In ihrer Radikalität haben Geisses Improvisationen eher etwas mit Free Jazz als mit Jazz Standards zu tun.

Jede Szene ist also nicht durchkomponiert, sondern definiert mit einem Set von Parametereinstellungen und Algorithmen einen Interpretationsspielraum, in dem sich spezifische musikalische Ideen realisieren lassen. Mit der von Geisse geschaffenen digitalen Präkomposition des Klavierkonzerts ließe sich im Prinzip eine infinite Zahl von Improvisationen realisieren. Bei der vorliegenden CD-Einspielung hat es im Vorfeld der Aufnahme ebenfalls eine Vielzahl solcher improvisierter Aufführungen gegeben, nur dass sie im Studio und nicht auf der Bühne stattgefunden haben. Aus dieser Vielzahl von Klavierkonzert-Versionen wurden dann in einem abschließenden Schritt besonders gelungene Passagen ausgewählt, nachbearbeitet und zu einer Endversion montiert.

Letztendlich lassen sich bei der CD-Einspielung drei Ebenen der Innovation unterscheiden: die digitale Präkompositionsebene, in welcher für eine konzeptuelle Abfolge von musikalischen Ideen die entsprechenden Improvisationsschablonen programmiert wurden, eine Improvisationsebene, in welcher verschiedene Versionen des Klavierkonzerts

entstanden sind, und schließlich eine Produktionsebene, in der die gelungensten Studio-Improvisationen für die vorliegende CD-Fassung zusammengeschnitten wurden.

II.

Das Klavierkonzert wurde standardmäßig in drei Sätzen komponiert, von denen Geisse aber den letzten später wieder verwarf. Der erste Satz ist im Wesentlichen eine Hommage an die Gattung und enthält Allusionen an die Klavierkonzerte von Tschaikowski, Brahms, Schumann und Chopin, wobei es sich hier in erster Linie um Imitationen charakteristischer Klavierläufe handelt, bei denen Pianisten ihre Virtuosität unter Beweis stellen können. Diese Läufe nehmen in Geisses Klavierkonzert insofern eine Sonderstellung ein, als sie ausnahmsweise nicht aus der Live-Improvisation entstanden sind, sondern in Form von MIDI-Daten vorab erstellt wurden. Diese steuern dann während des Konzerts das virtuelle Klavier an und behalten als fixierte MIDI-Dateien ihren Zitatcharakter. Am Beginn von Track 02 hört man auch ein echtes Rachmaninow-Zitat aus dessen 3. Klavierkonzert.

Der zweite Satz hingegen entfaltet die Idee des Klavierkonzerts ohne Klassik-Zitate und arbeitet hauptsächlich mit jenen Mitteln der Avantgarde, die im 20. Jahrhundert die Spielmöglichkeiten des Klaviers erweitert und entgrenzt haben. Man hört jetzt zum Beispiel Anklänge an die unspielbar schnellen Kompositionen für Selbstspielklavier von Conlon Nancarrow, die sich heute zum Black MIDI-Stil gesteigert haben (Track 05, 02:23), eine Pedal Steel Guitar (Track 05, 03:24), mikrotonale Klangfelder (Track 06, 00:50) und elektronisch verzerrte Pianoklänge (Track 06, 01:00). Damit vollzieht das Konzert vom ersten zum zweiten Teil einen musikgeschichtlichen Übergang, und zwar von einer postmodernen Ästhetik, die mit den Klängen der Tradition spielt, zu einer zeitgenössischen Ästhetik, in der das gesamte musikalische Universum als Medium der Komposition und Improvisation zur Verfügung steht. Wenn aber dieser in der Musikgeschichte sich tatsächlich vollziehende Bruch das übergreifende Thema des Klavierkonzerts wird, dann lässt sich daran auch nicht, wie das beim klassischen Klavierkonzert gewöhnlich der Fall war, ein dritter Satz anschließen – ohne diese Aussage zu schwächen.

Vermutlich hat die improvisatorische Ausarbeitung von Geisses Klavierkonzert die vorgegebene Großform in ähnlicher Weise gesprengt wie dies bei Schuberts »Unvollendeter Sinfonie« der Fall war. Schubert hatte in den ersten beiden Sätzen dieser Sinfonie die Idee des musikalisch Schönen in einer bislang nie gehörten Intensität ins Erhabene gesteigert, demgegenüber ein dritter und vierter Satz nur abfallen konnte. Geisse fügte schließlich auf seiner CD anstelle eines dritten Klavierkonzert-Satzes mit *rhythm changes* ein vollständig eigenständiges Werk in Gestalt einer Sonate für Laptop-Gitarre Solo hinzu.

III.

Was für ein Werk hat Gunnar Geisse mit seinem Klavierkonzert eigentlich geschaffen? Der erste Eindruck mag sein, dass es sich hier um einen Hybriden aus elektronischer, improvisierter und virtuell eingespielter akustischer Musik handelt. Tatsächlich ist dieses Konzert aber weit mehr als nur eine Synthese vorhandener musikalischer Praxen, sondern es entsteht etwas qualitativ Neues, das es in dieser Form bislang nicht gab. Ein einziger Musiker vermag in einer Live-Improvisation mit allen nur denkbaren musikalischen Strukturen zu improvisieren, wobei dies, da es am klassischen Genre des Klavierkonzerts vorgeführt wird, wie ein Sinnbild einer digitalen Musikkultur wirkt, in der die überwundene literale Musikkultur aufgehoben bleibt.

Nun haben sich bereits im 20. Jahrhundert mit dem Jazz und der Improvisierten Musik eigenständige musikalische Improvisationskulturen ausgebildet, und es kam natürlich auch zur gezielten Inklusion von Jazz-Elementen in die Zeitgenössische Klassische Musik und zum Einsatz von Live-Elektronik in den Neue Musik-Konzerten. Undenkbar war es aber bisher, dass ein Musiker im Medium der Samples große Orchesterwerke für beliebige Ensemblebesetzungen konzipierte und allein mit einer Gitarre, einem Laptop und zwei guten Lautsprechern als Live-Improvisation aufführen konnte. Letztendlich kommt es hier zu einer systematischen Auflösung der Grenzen sowohl zwischen experimenteller, komponierter und improvisierter Musik als auch zwischen elektronischer und akustischer Musik, da der ganze Kompositionsprozess nicht wie bislang im Medium der Notenschrift,

sondern im Medium von Samples stattfindet, in dem die ästhetischen Entscheidungen wie in einer oralen Musikkultur unmittelbar mit dem Ohr getroffen werden. Ein Stück weit ähnelt die Arbeit mit Geisses Improvisationssystem wieder dem »Komponieren am Klavier«, bei dem klassische Komponisten über das Improvisieren an ihrem Instrument auf neue musikalische Ideen gekommen sind, die sie dann aufgeschrieben haben – nur dass diese Improvisationsphase sich jetzt auf alle möglichen virtuellen Instrumente zugleich erstrecken kann.

Gunnar Geisse hat mit seinem Klavierkonzert erstmals die technischen Möglichkeiten von *Gimi* in seinem ganzen Spektrum vorgeführt und dürfte mit diesem Prototypen vor allem auch eine jüngere Generation von Musikern und Komponisten beeinflussen, die daran interessiert sind, mit Maschinen zu improvisieren. Doch Geisses Klavierkonzert ist nicht bloß eine technologische Innovation, insofern dieses Werk überhaupt nur von einem derart genuinem Musiker wie ihm geschaffen werden konnte. Geisse hat mit Jazzbands improvisiert, konzertierte als Gitarrist in Ensembles für Neue Musik, hat als Solist in großen Orchestern gespielt und kennt sich in den Klangwelten, Kompositionstechniken und Stilrichtungen der gesamten Musikgeschichte bestens aus. Es ist dieses umfassende musikalische Wissen, das es ihm erlaubt, mit dem musikalischen Universum, das jedem in einer digitalen Musikkultur zur Verfügung steht, tatsächlich auch in einer originellen Weise zu improvisieren.

Harry Lehmann



We live today at a time when our perception of reality is often questioned and challenged. The presence of the ‘uncanny’ and the ‘fake’ have become entrenched and entangled around our engagement with all forms of media. Real and unreal have become complicated, their definitions fluid, a tension existing between them.

We find many parallels of this situation in the music of Gunnar Geisse. The most obvious and immediate is the very sounds that we hear – or, rather, that we *think* we hear. The *Piano Concerto* at first appears to present us with a conventional orchestra, yet it doesn’t exist, originating instead from Geisse’s ‘laptop guitar’. This meta-instrument takes the sounds and signals from the guitar and analyses them, transforms them, explodes them, creating a plethora of pseudo-orchestral performers.

In the context of *Triptych*, a comparable blurring of reality and unreality was integral to its conception, extending to Geisse’s entire creative process. This is primarily due to the collision and friction between two very different kinds of musical practice, one rooted in the real-time caprice of improvisation, the other in the longer-term consideration of composition. Geisse’s initial intentions were aimed at shaping and guiding his improvisational tendencies. He says that he began “with the idea to have a more or less pre-structured sequence or form for my solo improvisations – instead of starting with nothing and just following my intuition”.

However, his instincts had other ideas: “While recording I experienced a strange behaviour. The music seemed to lead me to other places than intended. I indulged this and ended up formulating new stuff, new music.” This was influenced in part by the nature of the instrument itself, which Geisse has described as “kind of a black box, I don’t have total control. I have to deal with what comes out, no matter what”. Yet these semi-controlled improvisations were then subject to extensive editing (a process that itself included further live improvising), walking a delicate line between freedom and control, or as Geisse puts it, between “the desire for structure and of course the fun doing it, the tolerance of the fact that things just happen, the chaos in life, without meaning”.

Geisse’s creative process therefore involved navigating a liminal path that could reconcile and celebrate the Dionysian desire to freewheel, devoid of inhibitions, and the Apollonian urge towards discipline and clarity.

At the heart of both works on *Triptych*, therefore, there is a palpable, wrangling tension between notions of real and unreal, in terms of both the actual musical sounds we hear as well as the underlying instincts that put these sounds where and when we hear them. We can practically hear this tension working itself out in the opening minutes of the *Piano Concerto*. Pitches tentatively emerge from Geisse’s imaginary orchestra – almost like tuning up before a performance – followed by an extended sequence where it’s easy to believe that we’re hearing the instruments working out in real time how to perform together, steered and guided by the piano. This process, and the subsequent way in which the music veers between what could be interpreted as ‘unity’ and ‘disunity’ – plus the synthetic nature of Geisse’s pseudo-instruments – brings to mind another form of ‘unreality’, suggesting the world of artificial intelligence, and the results from computer algorithms attempting to reproduce musical compositions. Of course, no AI was actually used at any stage in the composition process, yet the nature of Geisse’s material – liminally balanced between freedom and control – as well as his subsequent (re)interpretation of the material, nonetheless tend to bring it to mind.

Yet for all its apparent (imaginary) initial uncertainty, the *Piano Concerto* is formally clear and coherent. The first movement can almost be regarded as a ‘sub concerto’, its sections broadly corresponding to the conventional three-movement form. As if to confirm this, its first and last sections inject into their respective melées fleeting glimpses of material quoting or alluding to a number of Romantic-era piano concertos, including Tchaikovsky (No. 1 in Bb minor), Brahms (No. 2 in Bb major), Schumann and, most prominently, Rachmaninoff (No. 3 in D minor). This intrusion of pre-existing music into Geisse’s performance blurs further the edges of the real (performed) and unreal (reproduced).

Between these sections is what can surely be regarded as a ‘slow movement’: dark, lugubrious music in which the opening theme from the Rachmaninoff is transformed into a deep, intoning chant-like melody led by the piano to the accompaniment of contrabass

clarinet and contrabassoon. Even here, though, the same tension is evidently manifest, causing the fabric of the music to rupture in a sequence of high squealing and electronic blips, as if the imaginary AI algorithms had broken down and crashed.

The second movement of the *Piano Concerto* also has three sections, but their narrative is less conventional. In a significant contrast to what went before, the opening two sections are dense and textural. The first is an intoxicating mess of clusters broken up by the piano in more austere mode, and elaborated upon by an altogether more energetic alto sax (Geisse has remarked that the work is “more like a double concerto for piano and alto saxophone”). All of this is both exaggerated and inverted in the second section. The density assumes monumental proportions, as if the instruments were not so much playing alongside but actively grinding against each other. The uncanny effect created by Geisse’s artificial orchestra here brings to mind the heavily-stratified, impossible textures of Paul Dolden; the piano could hardly be more different: nimble to the point of utterly superhuman levels of virtuosity, evoking the transcendent player piano studies of Conlon Nancarrow.

As in the previous movement, though, everything breaks down, as if the computer had once again glitched itself apart due to the effort of engineering such a monumental climax. Unexpectedly – yet another twist in a landscape of dramatic contortions – the section concludes in a balmy place with laid-back strains of pedal steel guitar. Geisse’s imaginary orchestra vanishes, and the second movement concludes in what is, for the most part, a strange extended form of ‘cadenza’, the piano and sax fused together into a wildly distorted duo. Here again there’s the uncanny impression of synthetic creativity arising from the collision of ostensibly carefree and careful modes of music-making. When the orchestra returns, their clusters become the basis for a final burst of carefully-shaped radiant noise, resonant and beautiful. Geisse focuses them into climactic swells, each one bigger than the last – but just when it seems as if they’re going to become completely overwhelming, they wink out of existence in response to nothing more than a light triangle strike.

Geisse has titled this album *Triptych*, and following the two movements of the *Piano Concerto* comes the final ‘panel’ in this triptych, *rhythm changes*. In some respects this work is different, focusing primarily not on a soloist-and-orchestra arrangement but more directly on the laptop guitar itself. Yet at its core, it is essentially the same. Instead of an imaginary orchestra Geisse triggers an array of sampled materials, and Romantic allusions are replaced with glimpses of Charlie Parker’s *Anthropology*. Furthermore, the occasional appearances of spoken voices bring to mind another work that blurs reality with a pseudo-orchestra, Frank Zappa’s *Civilization Phase III*.

Despite the similarities, though, in *rhythm changes* Geisse ramps things up to extremes. On the one hand, there are times when it seems as if the music is now entirely governed by artificial intelligence, the music crazily sputtering and glitching as if a million volts of electricity were being channelled through the machine’s circuits. Yet equally there is an abiding sense of selectivity at play, evidence of a human mind determining – both at the moment of improvisation and in retrospect – exactly how and when to cut and splice the fevered torrent of material. *rhythm changes* thereby acts as a rigorous development and synthesis of the musical ideas and practice that permeate everything that went before. In its simultaneous negating and transcending of ‘real’ and ‘unreal’, it could hardly be a more fitting finale for the *Triptych*.

Equally fitting is the artwork adorning its cover. In its evocation of Manet’s *Un bar aux Folies Bergère*, Jeff Wall’s 1979 photograph *Picture for Women* quotes from the past, akin to Geisse’s use of sampled quotations, melding art from the past into a new context. Furthermore, the image is both reflected in a mirror and constructed from two halves spliced together, aspects that subtly draw attention away from its apparent reality to its actual artifice. When we look at Wall’s image, and when we listen to Gunnar Geisse’s *Triptych*, we see and hear what we initially imagine to be real; we experience a liminal (un)reality.

Simon Cummings



TRIPTYCH

“Life is complex, it’s not just black-or-white, it’s coloured, beautiful and ugly and everything in between and something beyond. Colours we don’t understand, colours we agree to and colours we deny exist. Because art may reflect and express that complexity of our human existence and condition, art is ambiguous by its nature, as is life.”

(Gunnar Geisse)

Ce qui fascine Gunnar Geisse dans le présent enregistrement, c’est d’une part la disposition à accepter la fugacité de l’état présent et de ses composantes musicales souvent contradictoires ainsi que la perception de ses changements, qui est bien sûr indissociable du temps et pour ainsi dire en soi constitutive de la forme ; mais d’autre part aussi la possibilité artistique d’exprimer et de réfléchir la condition et la complexité de notre existence humaine ambiguë, ici en particulier les processus de transformation de nature sonore, structurelle et formelle, donc l’esthétique des transformations liées au temps, auquel est soumis tout ce qui est vivant – le domaine par excellence de la musique.

Geisse a développé un instrument qu’il appelle *laptop guitar*, un élargissement par un ordinateur de son ancien instrument principal, la guitare électrique, qui lui permet de prolonger le jeu analogique au niveau numérique. Outre le « signal processing », il utilise ici surtout un logiciel de conversion en temps réel de données audio en MIDI pour commander instruments virtuels et échantillonneurs. Pour ce faire, la nature des signaux audio sources est indifférente : il peut s’agir de la guitare électrique, de la parole, de bruits, et il est même possible de « traduire » de cette manière une musique en une autre musique.

Après une grave blessure à la main provoquée par un accident d’escalade au début des années 1990, Geisse s’est consacré plus intensément à la composition et s’est alors tourné vers l’électronique. Ainsi a muri le désir de considérer l’ordinateur portable comme un méta-instrument avec lequel on puisse penser, construire et jouer réellement les instru-

ments virtuels les plus variés. La réintégration de la guitare électrique à cette configuration lui a permis de fermer la boucle.

Geisse cite trois sources issues du domaine de l'art pour leur influence décisive sur ce développement étalé sur de longues années : les *Date Paintings* de la série *Today* de On Kawara, la photographie mise en scène de Jeff Wall (par analogie, Geisse aime bien appeler les échantillons « photographies acoustiques »), et l'histoire hautement symbolique souvent racontée par Robert Rauschenberg lui-même de sa rencontre avec Willem de Kooning qui conduisit à la création de son tableau *Erased de Kooning Drawing*.

“So I thought the only way to do it is like with an erasure. When I just erased my own drawings, it wasn't art yet. And so I thought ‘Aha, it has to be art’. And Bill de Kooning was the best known acceptable American artist that could be indisputably considered art ... And so, I bought a bottle of Jack Daniels, and hoped that he wouldn't be home when I knocked on his door. And he was home. And we sat down with the Jack Daniels, and I told him what my project was; he understood it. And he said, ‘OK. I don't like it, but I'm going to go along with it because I understand the idea.’ He went through one portfolio, and he said, ‘No. It'll have to be something that I'll miss.’ ... And then he went through a second portfolio ... and then he said, ‘I'm gonna make it so hard for you to erase this.’ And he had a third portfolio that had crayon, pencil, charcoal and – and it took me about a month, and I don't know how many erasers to do it ... It's not a negation, it's a celebration. It's just the idea!” / “Vandalism is the other alternative” / “And for you?” / “It's poetry.”

(Robert Rauschenberg)

Aujourd'hui Gunnar Geisse utilise l'ordinateur à la fois comme instrument d'improvisation et comme outil de production dans – entre-temps – plus de 20 jeux radiophoniques pour les stations de radio BR, WDR, SWR, NDR, ORF et DLR Kultur, dans des œuvres commandées par *musica viva*, les Münchner Opernfestspiele, la Biennale de Munich et le Festival de Donaueschingen, pour lequel il a développé la traduction en temps réel de la parole en musique qui entre dans la composition de la pièce *Hotel zur Ewigen Lampe*

de Michael Lentz. Geisse a utilisé une manipulation en temps réel des sons du chœur et de l'orchestre (Württembergischer Kammerchor und Philharmonie) pour le *De profundis* de Gregor Hübner, une commande de l'Académie internationale Bach de Stuttgart, qui s'appuie sur la *Missa sacra* de Robert Schumann. Sa dernière utilisation récente de l'ordinateur en tant qu'instrument d'interprétation a eu lieu au Théâtre d'Erfurt dans la version électronique d'extraits de la *Messe en si mineur* et de la *Passion selon Saint-Jean* de Bach. Il travaille actuellement à une transformation électronique du Quatuor à cordes de Debussy et Bartók avec des musiciens des Münchner Philharmoniker.

Outre son activité de e-guitariste à l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise, à l'Orchestre Symphonique du SWR, à l'Orchestre de l'Opéra national de Bavière, à l'Orchestre National de Stuttgart, à l'Orchestre du Staatstheaters am Gärtnerplatz ainsi qu'auprès de la *Broadway Musical Company New York* où il a joué – à côté d'opéras, opérettes et musicals – des œuvres de musique contemporaines, de Helmut Lachenmann et Hans Werner Henze, en passant par Dieter Schnebel et Friedrich Cerha, jusqu'à Gérard Grisey et James Tenney, sa prédilection pour la musique improvisée et expérimentale l'a amené à coopérer avec Eivind Aarset, Richard Barrett, Jaap Blonk, Peter Brötzmann, Marc Ducret, eRikm, Vinko Globokar, Barry Guy, Joëlle Léandre, George Lewis, Phil Minton, David Moss, Olga Neuwirth, Lauren Newton, Phill Niblock, Evan Parker, William Parker, John Russell, Giancarlo Schiaffini, Elliott Sharp, Mike Svoboda, Gary Thomas et Michael Wertmüller.

Traduction de l'allemand : Catherine Fourcassié



© 2020 NEOS Music GmbH · © 2019/2020 Gunnar Geisse

Distribution	www.neos-music.com
Producer	Wulf Weinmann
Executive Producer	Gunnar Geisse
Recordings	April – July 2019, Munich-Pasing (<i>Piano Concerto</i>) January – April 2020, Munich-Pasing (<i>rhythm changes</i>) Recorded live direct to SSD
CD Mastering	Asparuh Tashev
Liner Notes	Harry Lehmann (German) · Simon Cummings (English) Gunnar Geisse (French)
Translation	Catherine Fourcassié (French)
Photographs	Werner Siebert
Editors	Gunnar Geisse · Brigitte Weinmann (NEOS)
Cover Art	Jeff Wall <i>Picture for Women</i> (1979) transparency in lightbox, 142.5 x 204.5 cm Courtesy of the artist
Typesetting & Layout	Dominik Weinmann

Quotations

Piano Concerto, 1st movement

· Sergei Rachmaninoff, Piano Concerto No. 3 in D minor, Op. 30 (1909)

rhythm changes

· Anthropology, Charlie Parker

· “Was ich an meinen Bildern mag, ist, dass es nur so aussieht, als seien sie real. [...]

Man spürt, dass das, was man sieht, nicht deckungsgleich ist mit der Wahrheit. Nicht vollkommen.”

Jeff Wall, Süddeutsche Zeitung, interview with Holger Liebs (24/25 May 2003)

· “The tune starts like this, and then it goes wherever it goes, but it’s about [how that one first phrase is developed.] ... What’s the sense of what’s coming next? [Like to me that, you know, the greatest solos, like] you don’t see it, you don’t hear it coming, but then once it’s there it’s like ...”

UNO Jazz Studies Program: 5 November 2014 – Peter Bernstein (21 January 2020),

[YouTube] <https://www.youtube.com/watch?v=QOucyHguEGE>, 14:31-14:35 and 27:02-27:12

Gunnar Geisse (* 1962)

TRIPTYCH

Piano Concerto (2019)

38:15

Digital pre-structured improvisation in two movements for any solo instrument and interactive computer setup, realisation with electric guitar, post-edited montage of the recorded improvisations for the present fixed media version

1st movement

[01] I. 1 06:29

[02] I. 2 08:28

[03] I. 3 05:00

2nd movement

[04] II. 1 05:36

[05] II. 2 04:41

[06] II. 3 08:01

rhythm changes (2020)

27:43

Sonata for solo laptop guitar

Digital pre-structured improvisation for electric guitar and interactive computer setup, post-edited montage of the recorded improvisations for the present fixed media version

[07] 1 10:54

[08] 2 07:02

[09] 3 05:13

[10] 4 04:34

total playing time 66:10

Gunnar Geisse laptop guitar

World premiere recordings