

Zurück in die Zukunft

Ein Gespräch mit Yann Geslin über das Trio *TM+* und Erfahrungen instrumentaler Live-Elektronik

Bei einem Blick auf neue Ensemblekulturen ist es nützlich zu schauen, was frühere Zeiten für neue Ensemblekulturen hervorgebracht haben und was aus ihnen geworden ist. In den letzten Jahren hat sich die Musikelektronik in einem Maße durchgesetzt, dass es sich fast kein Ensemble mehr leisten kann, nicht einen eigenen Techniker an der Hand zu haben, sofern er/sie nicht von vorneherein in Nachfolge des Konzepts des *Ensemble Modern* vollwertiges Mitglied des Ensembles ist. Was dabei auffällt ist die Tatsache, dass auf den Bühnen, trotz der Elektronifizierung, fast nur Instrumentalisten akustischer Instrumente zu sehen sind. Die Elektronik wird quasi outgesourced auf einen Techniker, der sie dann zumeist vom Mischpult – also nicht auf der Bühne – steuert. Dass dies ein Phänomen speziell in der zeitgenössischen klassischen Musik ist, kann man daran beobachten, dass es immer noch nur wenige E-Gitarristen und Keyboarder gibt – ein Keyboarder in der zeitgenössischen Musik ist oft genug ein Pianist, dem ein Techniker ein Keyboard hingestellt hat. Dass hier keine Verschmelzung von Interpret und Instrument im Sinne einer musikalischen Darbietung auf höchstem Niveau stattfinden kann versteht sich von selbst.

Das französische Ensemble *TM+* versuchte Ende der 1970er und bis weit in die 1980er Jahre hinein das Gegenteil. Hier waren drei Instrumentalisten, die sich explizit als Interpreten elektronischer Musik mit einem ganz bestimmten Instrumentarium – ihren Synthesizern – gesehen haben. Das nachfolgende Interview mit einem der Protagonisten, Yann Geslin, zeigt, welche Erfahrungen die Interpreten mit diesem Konzept gemacht haben und wie es um die Chancen steht, die alten Stücke wieder zur Aufführung zu bringen.

Sebastian Berweck: Yann Geslin¹, Sie waren Mitglied von *TM+*, einem elektroakustischen Ensemble, das sich 1977 gegründet hat und zehn Jahre aktiv war. Erzählen Sie uns doch ein bisschen über die Hintergründe des Ensembles.

Yann Geslin: Das ist eine lange Geschichte. François Bayle hatte die Idee eines Ensembles, das mit Live-Elektronik experimentieren sollte. Deshalb waren wir die ersten zwei Jahre am GRM angesiedelt und unser ursprünglicher Name war *Trio GRM*. Als wir aber nach einem Jahr mehr Gelder akquirieren mussten, wendeten wir uns an *Musique+*, das war eine kleine Organisation über die wir an Gelder kamen. Dafür haben wir uns dann in *GRM+* umbenannt, also ein Mix zwischen GRM und *Musique+*. Nach zwei Jahren dann entschied

das GRM, dass wir auf eigenen Beinen stehen sollen und die Unterstützung des Studios nicht mehr brauchen. Also haben wir den Namen nochmal geändert und wurden *TM+*. Und nach weiteren zehn Jahren wurde aus dem elektroakustischen Trio *TM+* ein ausgewachsenes Ensemble für zeitgenössische Musik und heißt jetzt *Ensemble TM+*. Dieses Ensemble, das heute noch besteht, ist allerdings mit dem originalen elektroakustischen Trio überhaupt nicht zu vergleichen.

S.B.: Für mich sind sie ein ziemlich einzigartiges Ensemble gewesen: Ich kenne kein anderes nicht-improvisierendes Ensemble, das versucht hat, ein richtiges Repertoire nur mit live-elektronischer Musik aufzubauen.

Y.G.: Tatsächlich gab es zu der Zeit in Frankreich ein paar Ensembles. Zunächst war da die *Groupe Opus N*, die von Alain Savouret und Christian Clozier gegründet wurde. Das war allerdings mehr Improvisation und kein wirklich elektronisches Ensemble. Dann gab es ein anderes Ensemble, das versucht hat, ein paar Stücke von uns zu spielen. Es war in Nizza beheimatet und wurde von Michel Pascal geleitet. Und ich glaube, es gab noch ein paar andere Ensembles. Nicht zu vergessen das Ensemble *Itinéraire*, geleitet von Gérard Grisey, Hugues Dufourt, Michaël Lévinas, Tristan Murail und Roger Tessier. Sie hatten für ein paar Jahre das *EIEI*, das *Ensemble d'Instruments Electroniques de l' Itinéraire*, in dem Tristan Murail und seine Frau Ondes Martenot und Synthesizer und Claude Pavy und François Bousch elektrische Gitarre und Effekte spielten. Tatsächlich haben sie zwei Jahre vor unserem kleinen Ensemble angefangen zu spielen. Murail und Dufourt hatten den Plan, sämtliche elektronische Parts zu spielen, wie am IRCAM. Das war dann allerdings zu teuer und sie mussten auf kommerzielle Instrumente aus dem Rockbereich zurückgreifen und versuchten, diese Geräte als reine Klangquellen zu verwenden und zeitgenössische Musik darauf zu spielen.

Es war ein sehr spezifisches Setup, nicht nur, weil sie die Onde Martenot verwendeten, sondern auch, weil sie die ganze Zeit neue Ins-

¹ Yann Geslin ist heute Forschungsleiter der *Groupe de Recherches Musicales* (GRM) innerhalb des *Research and Experimentation Departments* des *Institut national de l'audiovisuel* (INA). Seit 1977 arbeitet er dort an der Entwicklung der *Sound Transformation Tools* des GRM, zunächst auf Mini-Computern und später auf PCs sowie an anderen Projekten. Er studierte klassische Musik am *Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris* und unterrichtet dort seit 1987 als außerordentlicher Professor den *New Technologies applied to Composition Cursus*.

Das Trio *TM+* am 22. März 1982 im großen Sendesaal von Radio France (Studio 104 *Olivier Messiaen*). Aufführung einer live-Version der *Hymnen* von Karlheinz Stockhausen (*Regionen 1 und 4*) zusammen mit live-Improvisationen (vorbereitet mit Peter Eötvös). Wegen der Länge des Stücks und einer größeren Klangvariabilität Ergänzung der elektroakustischen Instrumente durch einige Schlaginstrumente.

V.l.n.r. auf der Bühne: Denis Dufour (Roland 101 Keyboard und Roland 100m Modular Synthesizer), Yann Geslin (Yamaha CS40M Synthesizer), Laurent Cuniot (EMS AKS Synthi). Zum Einsatz kamen Lautsprecher von JBL und Elipson. Im Vordergrund François Bayle, Klangregie. (© Ina)



trumente integrierten. Die ganze Zeit haben sie ihre Instrumente gewechselt, was es im Nachhinein sehr schwierig macht, die Stücke dieses Ensembles zu spielen – ein Beispiel dafür wäre *Saturn* von Dufourt.

TM+ dagegen wollte tatsächlich ein Repertoire aufbauen, was zu der Zeit ziemlich neu war. Als wir 1977 begannen, waren Synthesizer eine sehr interessante Sache und wir haben ausprobiert, wie man mit diesen Geräten Konzerte aufführen kann. Wir entschieden uns dafür, ein festes Ensemble zu sein und auch ein bestimmtes Instrumentarium zu verwenden. Wir wollten unsere Geräte nicht ersetzen und wir wollten auch keine weiteren hinzunehmen. Außerdem haben wir uns dazu entschieden, nur Klänge zu verwenden, die leicht zu kategorisieren und zu beschreiben waren. Man muss bedenken, dass die Synthesizer Ende der 1970er Jahre noch keine Speicherkapazität hatten und wir die Patches, also die Einstellungen am Instrument, immer von Hand eingeben mussten. Das führte dazu, dass wir in unseren Konzerten also immer ein Stück selber aufführten und dann ein Stück Tonbandmusik einspielten, damit wir die Synthesizer für das nächste Stück vorbereiten konnten. Erst nach einem Jahr kam endlich der erste Yamaha Synthesizer mit einer Speicherfunktion auf den Markt, das war der CS 40M. Und dann kamen schließlich die digitalen Synthesizer, der DX7 oder der hybride Oberheim Matrix 12 zum Beispiel. Und so wurde es uns dann möglich, Konzerte mit drei oder vier Stücken zu spielen bei denen wir uns einigermaßen sicher fühlten, dass es funktionieren würde und wir nicht plötzlich ohne Ton da standen.

S.B.: *TM+* wollte ein Repertoire aufbauen das auch andere Interpreten spielen konnten. Eine

der großen Schwierigkeiten beim Schreiben elektroakustischer Musik ist aber ihre Notation. Wie sind Sie da vorgegangen?

Y.G.: In der Tat haben wir die Komponisten gebeten, nicht nur die Musik, sondern auch Partituren zu liefern, mit denen dann auch andere Leute arbeiten können. Allerdings muss man sagen, dass das nie wirklich funktioniert hat. Viele der Noten sind doch eher Klangrepräsentationen oder reine Beschreibungen. Einen Klangverlauf grafisch darzustellen produziert wirklich einen sehr schönen Notentext und es funktioniert auch sehr gut mit einem akustischen Stück. Grafische Noten sind sehr gut dafür, einen Klangverlauf zu suggerieren. Wenn es allerdings exakter werden soll, sind die Zeichnungen kein gutes System. Denis Dufourt schrieb ein Stück und produzierte drei verschiedenen Partituren: eine mit Zeichnungen, eine mit Zeichnungen und genaueren Beschreibungen und eine dritte in traditioneller Notation. Tatsächlich funktioniert die letzte am besten, sobald man sich an den Stil des Komponisten gewöhnt hat. Es ist einfach eine stabilere Art, eine Komposition zu notieren.

S.B.: Was die Klänge selbst angeht, könnte man die ja auch einfach aufnehmen und als Referenz verwenden.

Y.G.: Wir haben die Patches beschrieben und später auch die Bänder, auf denen die Patches gespeichert waren, archiviert. Aber wenn man den genauen Klang hören will, braucht man den originalen Synthesizer.

S.B.: Angesichts der Tatsache, dass wir die Partituren und die Klänge haben, sollte es doch

möglich sein, die Stücke auch heute noch zu spielen. Funktioniert das tatsächlich?

Y.G.: Das war unser Projekt, aber es hat nicht wirklich funktioniert. Wir wollten live-elektronische Musik spielen – oder genauer: instrumentale Live-Elektronik – und wir wollten ein stabiles Repertoire entwickeln. Das war aber nicht der Fall und dafür gibt es verschiedene Gründe. Zunächst einmal kamen die Sampler auf den Markt und das Interesse an den Synthesizern ließ nach. Und leider, muss man sagen, waren die ersten Sampler als Instrumente einfach grauenhaft und absolut nicht musikalisch zu spielen. Erst einmal dauerte es ewig, bis man einen Klang gefunden oder kreierte und ihn dann spielfertig in der Maschine hatte. Aber das Entscheidende ist, dass man diesen dann überhaupt nicht mehr ändern kann. Als Instrumentalisten wollten wir also überhaupt keine Sampler verwenden. Der andere Grund war die Entwicklung von Max/MSP, was aber auch kein bühnentaugliches Instrument ist. Es ist einfach zu fragil und ändert sich ständig. Auch mit einem MIDI System und einem sehr guten Keyboard – ich selber hatte ein Kurzweil Multi-touch-Keyboard – ist es sehr unangenehm, weil zum Beispiel Wechsel von einer kurzen zu einer langen Attacke vom Keyboard einfach nicht so wiedergegeben werden, wie das bei einem echten Instrument der Fall ist. Also vom Standpunkt eines Interpreten ist man da instrumentalmäßig in einer schlechten Position. Tatsächlich habe ich jetzt aber eine Idee, um das Problem vielleicht zu lösen, im Augenblick ist das aber leider noch Zukunftsmusik.

S.B.: Sie haben Stücke von Bernard Parmegiani, Jacques Lejeune, Jean Schwarz, Ivo Malec und vielen anderen gespielt und aufgeführt. Einige dieser Komponisten haben sich einen ziemlich großen Namen gemacht. Wenn Sie zurückblicken, würden Sie sagen, dass die Stücke, die für Sie geschrieben wurden, nur zu der Zeit ihrer Entstehung und aufgrund der Umstände interessant waren oder würden Sie sagen, die Stücke sind es Wert, wieder aufgeführt zu werden?

Y.G.: Das ist bei jedem Stück unterschiedlich. Von Parmegiani gibt es ein Stück, das für Synthesizer nicht wirklich gut geschrieben ist. Wenn man die Partitur sieht, weiß man nicht, was man eigentlich spielen soll und wo man sich Freiheiten nehmen kann, der Notentext ist einfach nicht deutlich genug. Das ist ähnlich wie in seinem Stück für Geige und Tonband: Viele Geiger, die das Stück eigentlich spielen wollen, geben auf, sobald sie die Noten sehen.

Das Stück von Malec ist anders, hier ist der live gespielte Teil nur ein dreiminütiges Zwischenspiel nach dem ersten, fünfzehnminütigen Teil für Tonband und vor dem dritten Teil, der wiederum aus zwanzig Minuten Tonbandmusik besteht. Wir haben das Stück ziemlich oft gespielt, weil es ein gutes Stück ist, aber die psychologische Situation auf der Bühne ist sehr unangenehm. Andere Stücke wie zum Beispiel das von Guy Reibel, sind sehr experimentell und musikalisch ziemlich hart. Das kann man mit dem Stück *Triola* von Malec vergleichen, ein Tonbandstück. Es ist harte Musik und die Leute haben es bei der Premiere gehasst. Jetzt lieben sie es: Es ist rein elektronische Musik und die Leute aus der Technoszene finden das toll. Es ist ein sehr interessantes und sehr seltsames Stück, weil sich seine Rezeption mit der Zeit so sehr geändert hat. Also zusammenfassend: Ja, einige Stücke aus dem Repertoire könnten überleben, allerdings aus verschiedenen Gründen.

S.B.: Wenn ich mich nicht irre, werden sie aber heute nicht gespielt, stimmt das?

Y.G.: Nein, sie werden in der Tat nicht gespielt und ich weiß das, weil ich ja alle Partituren hier in meinem Büro habe. Ich habe die ganze Information, ich habe meinen Synthesizer und so lange ich hier bin, ist es möglich, die Stücke zu spielen. Allerdings ist es eine Frage der Archivierung, und die Patches sind sehr alt. Man müsste also die Patches kopieren und die alten Tonbänder (mit den Patches) überspielen. Einige Komponisten sind daran mehr interessiert als andere. So wie es jetzt ist, ist es nicht sofort möglich, die Stücke zu spielen. Man kann sie allerdings noch alle hören, entweder auf CD oder auch auf YouTube.

S.B.: So wie es aussieht, gibt es ja ein erneutes Interesse an den alten Stücken. Erst kürzlich gab es eine Radiosendung über *TM+* beim WDR.

Y.G.: Reinhold Friedl hat eine Sendung über uns gemacht. Und über mich und meine Arbeit kommt demnächst eine weitere Sendung. Aber dass Leute aus Deutschland fragen ist neu. Tatsächlich waren Sie im letzten Herbst der erste.

S.B.: Yann Geslin, herzlichen Dank für diese Zeitreise und hoffen wir, dass bald eines der Stücke wieder auf die Bühne kommt. ■

(Übersetzung aus dem Englischen: Sebastian Berweck)