

Stefan HECKEL

Instant Composing

Das Spätwerk des Jazzgitarristen und Komponisten Harry Pepl

DISSERTATION

zur Erlangung des akademischen Grades

Doctor of Philosophy (PhD)

Studium: Musikwissenschaft (Theorie und Geschichte der Popularmusik)

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. i.R. Mag. Dr. Harald Huber (Institut für Popularmusik)

Wien 2024

Inhaltsverzeichnis

Abstract Deutsch:.....	5
Abstract English:	6
Vorwort und Danksagung:	7
Einleitung	10
Die Forschungsfragen:.....	15
Überblick über die Struktur dieser Arbeit:	15
Anmerkungen zur Bezeichnung von Tönen und Tonsystemen:	17
1.Theorie - Annäherung	18
1.1 Begründung	18
1.2 Instant Composing – Der Begriff.....	19
1.3 Improvisation.....	25
1.4 Das Kontinuum zwischen Komposition und Improvisation	34
1.5 Komposition	36
1.6 Improvisation – Komposition – Interpretation.....	44
1.7 Harry Pepls Instant Composing - Verwandte Praxen	51
1.8 Overdubbing bei Harry Pepl und im Jazz	54
1.9 Instant Composing: Die Praxis bei Harry Pepl.....	61
2. Zur Person Harry Pepl	68
2.1 Biographisches zu Harry Pepl.....	68
2.2 Gesundheitliche Einschränkungen	72
2.3 Harry Pepl und Musiktechnologie	77

3. Die Werke der Instant Composing Phase	83
3.1 Überblick über Harry Pepls Instant Compositions	86
3.2 Eine Auswahl zur Analyse - Zoom In	88
3.3 Cracked Mirrors	90
3.3.1 Projektbeschreibung und Entstehungsgeschichte	90
3.3.2. Zoom In: More Far Out Than East	95
3.3.3 Abschließende Betrachtungen und Vorausschau	101
3.4 Schönberg Improvations	103
3.4.2 Musiktechnologische Aspekte.....	108
3.4.3 Der Aufnahmeprozess.....	110
3.4.4. Zoom In: Alone Is a Golden Stone	113
3.4.5. Abschließende Betrachtungen und Rezeption.....	117
3.5 Über Kurz oder Lang - Von der Weite und der Enge	120
3.5.1 Entstehungsgeschichte	120
3.5.2 Die Partitur.....	122
3.5.3 Translationsprozesse.....	124
3.5.4 Struktur	127
3.5.5 Die Uraufführung am 6. Mai 1993	128
3.5.6 Eine lesende Hörung / hörende Lesung	128
3.5.7 Abschließende Betrachtungen	135
3.6 Anspannen, Überspannen, Abspannen	137
3.6.1 Entstehungsgeschichte	137
3.6.2 Partitur und technologische Aspekte.....	138
3.6.3 Einstudierung	141
3.6.4 Struktur des Werkes und Analyse	142
3.6.5 Abschließende Betrachtungen	148
3.7 Zwischenspiel	150
3.8 Übergangszeit – die Klavialalben Flow und Consequence	151
3.9 Harry Pepls Lonely Single Swinger Band	154
3.9.2 Zoom In: Frischwärts.....	158
3.9.3 Beschreibung als Text.....	159
3.9.4 Zeit-Event-Tabelle	161
3.9.5 Wellenform	161
3.9.6 Re-Freshing Frischwärts 2015 - Entstehungsgeschichte	163
3.9.7 Abschließende Betrachtungen	167
3.9.8 Kein Stillstand.....	168
4. Zusammenfassende Betrachtungen	171
5. Quellenverzeichnis.....	180
5.1 Primärliteratur	180
5.2 Sekundärliteratur.....	184

5.3 Zeitschriften und Artikel	185
5.4 Interviews (siehe Appendix).....	187
5.5 Medien - Tonträger	188
5.6 Audiovisuelle Quellen	191
5.7 Online-Ressourcen	192
5.8 Abbildungsverzeichnis	200
6. Appendix	202
6.1 Über den Autor.....	202
6.2 Erklärung.....	203
6.3 Interviews mit Zeitzeug*innen und Musikerkolleg*innen	204
6.3.1 Interview-Design und Vorbedingungen	204
6.3.2 Interview Nr. 1 mit Günter Meinhart	205
6.3.3 Interview Nr. 2 mit Günter Meinhart	209
6.3.4 Interview mit Herbert Kefer	212
6.3.5 Interview mit Josef Pitzek	215
6.3.6 Interview mit Wolfgang Puschnig	219
6.3.7 Interview mit Chris Dobrian	222
6.3.8 Interview mit Paul Urbanek	224
6.3.9 Interview mit Heimo Steps (1946–2022)	228
6.3.10 Interview mit Guido Jeszensky	230
6.3.11 Interview mit Georg Pepl	234
6.3.12 Interview mit Clemens Salesny	237
6.3.13 Interview mit Wulf Müller.....	241
6.3.14 Interview mit Richard Österreicher jun.....	243
6.3.15 Interview mit Johannes Meissl.....	247
6.3.16 Interview mit Wolfgang Reisinger (1955–2022)	250
6.3.17 Interview mit Andreas Schreiber.....	253
6.3.18 Interview mit Lorenz Raab	257
6.3.19 Interview mit Martin Bayer.....	259
6.3.20 Interview mit Bert Mooiman.....	264
6.3.21 Email-Konversation mit Evan Parker	266
6.3.21 Interview mit Agnes Heginger	269
6.4 Dedicated to Michele Noiret's Stockhausen	272
6.4.1 Versuch einer Re-Interpretation eines Stückes frei improvisierter Musik	275
6.4.2 Formaler/Zeitlicher Aufbau der Improvisation	275
6.4.3 Analyse und Vorbereitung des Aufnahmeprozesses.....	276
6.4.4 Abschließender Bericht zum Selbstversuch	280
6.4.5 Link und QR-Code zur Aufnahme Heckel/Yaeger/Heinzle	282
6.5 Partituren/Notenmaterial	283
6.6 Dokumentationsmaterial	283

Abstract Deutsch:

INSTANT COMPOSING

Das Spätwerk des Jazzgitarristen und Komponisten Harry Pepl

Der Jazzgitarrist Harry Pepl (1945–2005) zählte zu den bedeutendsten österreichischen Jazzmusikern. Er arbeitete in seinen Projekten mit zahlreichen nationalen und internationalen Größen zusammen. Harry Pepl war auch als Komponist höchst aktiv. Zunächst komponierte er wie viele Jazzmusiker für seine eigenen Live-Projekte, in einer späteren Phase entstanden aber auch Werke für und im Auftrag von renommierten Ensembles wie Artis-Quartett, Ensemble Wien, Kronos Quartet, STUDIO PERCUSSION graz und Ensemble Kontrapunkte. Dabei wandte Harry Pepl eine Kompositionsmethode an, die er *Instant Composing* bzw. *Realtime Composing* nannte. Bei diesem Verfahren nahm er mehrere Tonspuren frei improvisierter Musik unmittelbar hintereinander und übereinander auf (*overdubbing*). Jede Spur wurde mit einem anderen Klang eingespielt. Ermöglicht wurde dies durch die MIDI-Gitarre, mit der Pepl externe Klangquellen ansteuern konnte und auf diese Weise von der Gitarre aus z.B. einen Trompeten-, Kontrabass- und Klaviersound anspielte. Neben der Gitarre spielte Pepl aber auch Klavier und Schlagzeug als „echte“ Instrumente ein. In den letzten zehn Lebensjahren zog er sich nicht zuletzt aus gesundheitlichen Gründen zurück und arbeitete an einem One-Man-Projekt namens *Lonely Single Swinger Band*. Die dafür nach dem *Instant Composing*-Verfahren entstandenen Aufnahmen wurden von Pepl selbst bewertet, mit Arbeitstiteln belegt und archiviert. Diese Werke sind bis dato größtenteils unveröffentlicht. Die Dissertation untersucht Pepls Werke im Kontext zwischen Improvisation und Komposition und versucht, geeignete Methoden der Abbildung und Analyse zu finden. Wie können die *Instant Compositions* Pepls adäquat fixiert, posthum aus ihrer solitären Entstehungssituation geholt, rekolektiviert und einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden?

Abstract English:

INSTANT COMPOSING

The late work of jazz guitarist and composer Harry Pepl

Late Jazz guitarist Harry Pepl (1945–2005) was without doubt one of the most important Austrian jazz musicians. Besides being a high-profile performer, Pepl was like many jazz musicians a very active composer. While he composed mainly for his own projects during his active performance career, he later accepted commissions to write for renowned chamber music ensembles such as Artis-Quartett, Ensemble Wien, Kronos Quartet, STUDIO PERCUSSION graz and Ensemble Kontrapunkte. Pepl called his compositional approach *Realtime* or *Instant Composing*. In his method he recorded several tracks of improvisations on top of each other (*overdubbing*) using different sounds and having the recorded work notated by a computer. This was possible by means of the MIDI Guitar which Pepl used to trigger sounds from external sound devices such as synthesizers and samplers. Besides using the MIDI Guitar, Pepl also recorded on acoustic piano and drums, both of which he played at highest level. In the last decade of his life Pepl retired to his home studio due to health reasons and recorded many hours of music in self-isolation. Pepl called this project *The Lonely Single Swinger Band*. This dissertation focuses on the musical field between improvisation and composition and investigates how Pepl's recorded improvisations can be documented and analyzed in appropriate ways. Traditional notation seems to capture the quality of recorded improvisations in an insufficient way. Other methods are needed to complement the overall picture. The aim of this dissertation is also to look into ways how Harry Pepl's *Instant Compositions* can be taken from the isolated studio environment back into a collective of musicians and make it available for an audience. In that sense the dissertation shall serve as a point of departure for further exploration of Harry Pepl's music and various artistic projects.

Vorwort und Danksagung:

Diese Arbeit beschäftigt sich mit Harry Pepl und der Musik, die er aus Improvisationen entwickelte und als Kompositionen festhielt. Sie beschäftigt sich auch mit einer konkreten Lebensphase eines Musikers, der nach einer intensiven und international erfolgreichen Live-Karriere durch gesundheitliche Einschränkungen zu einem völlig anderen Lebens- und Arbeitsstil gezwungen war. Diese Lebensphase Pepls begann etwa um 1988 mit seinem ersten Schlaganfall und endete mit seinem frühen Tod im Jahr 2005. Das musikalische Opus dieser Zeit soll in dieser Arbeit als sein Spätwerk bezeichnet werden – daher der entsprechende Zusatz im Dissertationstitel. In diesem Sinne hat die Dissertation auch einen historischen und biografischen Aspekt. Die hier untersuchte Musik wurde im Verlauf dieser Arbeit teilweise durch Musiker*innen in Harry Pepls Nachfolge verändert und wird nach wie vor in aktuellen Projekten in einem neuen Kontext aufgeführt. Dabei wirken noch lebende und aktiv musizierende Zeitgenoss*innen von Harry Pepl genauso mit wie Vertreter*innen der jüngeren Jazzszene Österreichs. In diesem Sinn ist die Arbeit auch mit Gegenwart und Zukunft verknüpft und handelt von Pepls Kunst, die sich noch immer weiterentwickelt und laufend Veränderungen unterworfen ist. Dies ist die große Herausforderung für eine wissenschaftliche Arbeit, kann doch nicht vorhergesehen werden was mit Pepls Werk in der Zukunft noch geschehen wird. Mit der Schlusspunktsetzung dieser Arbeit endet daher keineswegs die Strahlkraft, die Pepls *Instant Compositions* schon jetzt besitzen und möglicherweise noch weiter entwickeln werden.

Für mich als aktiver Musiker in Projekten zwischen komponierter und improvisierter Musik war die Beschäftigung mit Pepls Musik und insbesondere mit seinem Verfahren des *Instant Composing* ein intensiver Lernprozess sowohl in Hinblick auf Möglichkeiten des Musikschaffens als auch auf Grenzen desselben. Die Arbeit an dieser Dissertation war auch eine spannende Studie über den Aspekt von Zeit und Ort in der Musik.

Harry Pepl war zum Zeitpunkt des Beginns dieses Dissertationsprojektes bereits verstorben. Im Rahmen dieser Dissertation konnte ich jedoch mit einigen Zeitgenoss*innen von Harry Pepl persönlich sprechen und mit ihnen Interviews führen. Vier von ihnen verstarben leider während des Entstehungsprozesses der Dissertation. Ich möchte mich an dieser Stelle – in der Reihenfolge ihres Ablebens – bei ihnen

posthum für ihr Wirken bedanken und das Andenken an sie in Erinnerung rufen. Wer immer eine Wiederbegegnung in einem anderen Sein nach dem Tod zumindest nicht ganz ausschließt, mag sich an dieser Stelle an der schönen Vorstellung einer „Reunion“ von ähnlich schwingenden Seelen erfreuen.

Herbert Joos, deutscher Jazztrompeter, Komponist, Grafiker und musikalischer Partner Pepls auf dem in dieser Arbeit behandelten Album *Cracked Mirrors*, verstarb 2018. *Jon Christensen*, ebenfalls auf dem genannten Album mitwirkender Schlagzeuger aus Norwegen, starb 2020. Leider war es mir nicht mehr möglich, mit den beiden persönlich in Kontakt zu treten. *Wolfgang Reisinger*, Schlagzeuger, Komponist und Produzent und langjähriger musikalischer Weggefährte von Harry Pepl in mehreren Projekten, verstarb im Mai 2022. *Heimo Steps*, Gründer der Kulturinitiative gamsbART in Graz, ehemaliger Bildungsreferent des Afro-Asiatischen Instituts, Kulturjournalist und Förderer Harry Pepls vor allem in der Zeit der *Instant Compositions* in den frühen 1990er Jahren, verstarb im August 2022. Mit den beiden Letztgenannten konnte ich noch Interviews über Harry Pepl führen und aufschlussreiche Informationen erhalten.

Bedanken möchte ich mich bei der Fohn-Stiftung für ein Stipendium, das wesentlich zum Gelingen des Dissertationsprojektes beigetragen hat.

Ein Erasmus PhD-Short-Term-Mobility-Grant ermöglichte einen einmonatigen Aufenthalt zu Forschungszwecken am Royal Conservatoire Den Haag.

Mein Dank gilt weiters jenen Menschen, die mich im Verlauf der Dissertation mit ihrem Wissen, ihren Erfahrungen und Erinnerungen unterstützt haben: Georg und Daniel Pepl, Günter Meinhardt/STUDIO PERCUSSION graz, Gerhard Kosel/gamsbART, Guido Jeszensky, Wolfgang Puschnig, Elfriede Pirchner, Paul Urbanek, Richard Österreicher jun., Wulf Müller, Chris Dobrian/University of California at Irvine, Martin Wiederhofer, Agnes Heginger, Clemens Salesny, Andi Schreiber, Phil Yaeger, Martin Heinzle, Herbert Kefer, Josef Pitzek, Lorenz Raab, Johannes Meissl, Martin Bayer, Christa Brüstle, Evan Parker, Jan Sauerzapf/Fa.Bösendorfer, Bert Mooiman, Andreas Felber/ORF Jazzredaktion, Karst De Jong, Michael Moore, Dr. Floris Schuiling, Armin Pokorn und Helmut Weinhandel.

Nicht zuletzt gilt mein Dank meinem wissenschaftlichen Betreuer, Ao. Univ.-Prof. i.R. Mag. Dr. Harald Huber, der mich mit großem Verständnis dabei begleitete, diese Dissertation berufsbegleitend neben einer Portfolio-Berufstätigkeit als Musiker, Universitätslehrender und Projekt-Manager in einem entsprechend ausgedehnten Zeitrahmen fertigzustellen.

Stefan Heckel, Wien im Juli 2024



Abbildung 1: Harald „Harry“ Pepl (Quelle: Nachruf auf <https://www.musikergilde.at/de/Zeitung/Harry-Pepl-ein-Nachruf.html> abgerufen am 22.4.2024)

Einleitung

Eine wissenschaftliche Arbeit über Harry Pepls Musik zu schreiben, mag bei manchen mit seiner Musik vertrauten Leser*innen zuerst einen Verdacht hervorrufen:

Auf der einen Seite stehen Harry Pepl, ein „Gigant der Improvisation“ wie ihn die französische Tageszeitung *Le Monde* nannte und die „flüchtige Kunstform“ der improvisierten Musik, auf der anderen Seite stehen für eine wissenschaftliche Arbeit unverzichtbare Fakten in Form von Text, visualisierter Musik und ein mehrjähriger Prozess der Verschriftlichung. Kann eine angemessene Verbindung der beiden Seiten gelingen?

Der Autor dieser Dissertation über Harry Pepls *Instant Composing* teilte zu Beginn der Arbeit diesen Zweifel durchaus. Nicht zuletzt deshalb wurde diese Arbeit jedoch als Herausforderung verstanden, das Werk des genialen Jazzgitarristen und Komponisten aus dem Moment des Improvisierens herauszuheben, quasi auf einer Arbeitsplatte aufzubereiten und begreifbar zu machen. Dass dies nicht mit der Spontanität des ursprünglichen Ereignisses, also der Musik im Moment geschieht, scheint nachvollziehbar. Der Mehrwert dieser analytischen und beschreibenden Methode besteht darin, die Dinge voneinander getrennt erleben zu können: *Realtime Listening* der in Form von Aufnahmen festgehaltenen *Instant* oder *Realtime Compositions* als transformierendes Hörereignis und die Beschreibung als verlangsamte und fixierte Form der Rezeption der Musik von Harry Pepl.

Harald („Harry“) Pepl (1945–2005) gilt als einer der bedeutendsten österreichischen Jazzmusiker. Er war ein Improvisator allerhöchsten Ranges, der, während er in unterschiedlichen Jazzidiomen wie Swing, Blues und Big Band Jazz hervorragend spielen konnte, stets im Sinne einer lebendigen Tradition eine eigenständige und höchst ausdrucksstarke Klangsprache suchte und fand. Davon zeugen Live- und Studioaufnahmen und Live-Konzerte mit namhaften – und so unterschiedlichen – Größen des Jazz wie Jack DeJohnette, Dino Saluzzi, Benny Goodman, Wolfgang Puschnig, Werner Pirchner u.v.a. Während Pepls Karriere entstanden zahlreiche Eigenkompositionen, die er mit unterschiedlichen Besetzungen aufführte und aufnahm.

In seiner letzten Schaffensperiode konzentrierte sich Harry Pepl vor allem auf ein Kompositionsverfahren aus dem Improvisieren heraus, welches er als *Instant Composing* bzw. *Realtime Composing* bezeichnete.

Harry Pepls Arbeitsweise des *Instant Composing* funktionierte vereinfacht dargestellt wie folgt: Er spielte mit unterschiedlichen Tonaufnahmeverfahren die erste Spur (mehr oder weniger frei) improvisierend ein. Dabei verwendete er häufig die MIDI-Gitarre, mit welcher er externe Tonerzeuger ansteuern und so unterschiedliche (synthetische) Klangfarben und (gesampelte) Instrumentalklänge erzeugen konnte. Die aufgenommene Spur wurde kurz darauf abgespielt und im Kopfhörer mitgehört während Pepl die nächste Spur mit einer anderen Klangfarbe (z.B. Gitarren-Synthesizer oder Drumset) oder einem anderen (akustischen) Instrument (Klavier, Schlagzeug) dazu improvisierte. In mehreren Durchgängen entstanden auf diese Weise höchst polyphone und teils sehr komplexe Klanggebilde, von Pepl als *Instant Compositions* bezeichnete. Hier sei der Jazzgitarrist Jim Hall erwähnt, der auf seinem 1994 erschienenem Solo-Album *Dedications and Inspirations* mehrere Audiospuren mit der Gitarre übereinander spielte, allerdings auf Basis vorkomponierter Originalkompositionen und Jazz-Standards¹. Pepl meinte zu seinem Konzept, dass ein Werk durch das mehrmalige „Er-Improvisieren“ genügend Substanz erhalte. Zur Komposition würde es durch die nachträglich durchzuführende Notation. Einige der so entstandenen Werke wurden – meist ohne jegliche nachträgliche Veränderung oder Editierung durch Harry Pepl – aus den bei der Aufnahme gespeicherten MIDI-Daten vom Computer direkt in Notentext übertragen und in mehr oder weniger nachbearbeitetem Zustand ausgedruckt. Das so entstandene Notenmaterial wurde etablierten Ensembles und Interpret*innen vorgelegt, die diese Werke teilweise auch bei Pepl in Auftrag gegeben hatten, und von ihnen zur Aufführung gebracht. In den letzten Jahren seines Lebens arbeitete Pepl vorwiegend mit Harddisk-Recording-Systemen, bei denen die Audio-Aufnahme im Vordergrund stand und kein Notenmaterial produziert wurde. Ein Großteil der so entstandenen Musik blieb bis dato unveröffentlicht. Im Jahr 2015 produzierte Pepls jüngerer Sohn Daniel ein Doppelalbum, auf dem Musiker*innen der aktuellen Jazzszene Österreichs (Clemens

¹ Jim Hall, Album *Dedications and Inspirations*. Telarc (Europe, 1994).

Salesny, Martin Bayer, Peter Primus Frosch, Agnes Heginger u.a.) zu ausgewählten Tonspuren dieser letzten Arbeitsphase live musizierten und auf diese Weise quasi die Klangspuren des 10 Jahre zuvor verstorbenen Protagonisten in das Jetzt zurückholten². Daraus entstand auch ein Live-Projekt mit Harry Pepl als posthum teilnehmendem Musiker. Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch Pepls Zugang, die mittels *Instant Composing* entstandenen Werke nicht nachträglich zu korrigieren oder zu editieren. Er sprach in diesem Zusammenhang von seiner Musik-Ästhetik, die dem unwiederholbaren Augenblick der Tonproduktion entscheidende Bedeutung beimaß³. Diese ästhetische Haltung mag durch das Beispiel des englischen Saxophonisten und Improvisators Evan Parker untermauert werden: er akzeptiert bei seinen Studioaufnahmen die jeweiligen Takes so wie sie „fallen“, es wird nichts editiert. Vielmehr wird der Verlauf eines Albums selbst in voller Länge aufgenommen⁴.

Jazz existiert als mehr oder weniger scharf umgrenztes musikalisches Feld seit etwas mehr als hundert Jahren und ist selbst ein Produkt des Aufeinandertreffens vieler kultureller Einflüsse und musikalischer Richtungen. Im Jazz wurde die Trennung der Funktionen des Musikschaffens (Komponist*in) und Aufführens (Interpret*in) nie in jenem Ausmaß vollzogen wie dies in der klassischen Musik spätestens seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert der Fall war und in der zeitgenössischen abendländischen Kunstmusik größtenteils noch immer ist. Für einen Großteil von Jazzmusiker*innen ist es selbstverständlich, eigene Musik zu komponieren und diese auch selbst aufzuführen. In der Praxis der musikalischen Improvisation fließen die Bereiche des Musikschaffens und der Aufführung ineinander. Musik entsteht im Moment, in dem sie klingt oder umgekehrt: sie klingt während sie entsteht. Der Schaffensprozess ist weder zeitlich noch räumlich von seiner klanglichen Umsetzung getrennt. Alles geschieht in einem unendlich kleinen Zeitraum – dem Moment – und geht sofort in den nächsten über. Harry Pepl bezeichnete in einem selbst verfassten Manuskript Komposition und Improvisation als an sich zwei getrennte Bereiche, die bei seiner Methode des *Instant Composing* eine „seltene, paradoxe Verschmelzung erfahren“⁵.

² Pepl, Harry: *Harry Pepl & Clemen Salesny / Martin Bayer / Peter Primus Frosch / Agnes Heginger*, Fullmax Recordings 15-01-CD (Doppel-CD), Wien, 2015.

³ Harry Pepl, *Instant Composing*. Info-Text für Veranstalter. Manuskript im Besitz der Familie Pepl (1989).

⁴ Email-Konversation des Verfassers mit Evan Parker am 8.9.2023.

⁵ Pepl, Manuskript *Instant Composing* (1989).

Innerhalb der musikalischen Improvisation, selbst innerhalb der spezifischen Jazz-Improvisation, lassen sich verschiedene Idiome und Praxen unterscheiden. Um Rahmenbedingungen und Probleme bei der Entstehung von Pepls *Instant Compositions* zu verstehen, müssen Begriffe definiert und voneinander abgegrenzt werden. Das persönliche Umfeld Harry Pepls und seine gesundheitliche Verfassung im letzten Lebensjahrzehnt sind für seine künstlerischen Entscheidungen von großer Bedeutung. Vom Autor durchgeführte Interviews mit Bekannten, Musikerkolleg*innen und Mitgliedern seiner Familie belegen dies. In den 1980er Jahren erfasste die Digitale Revolution auch den Bereich der Musiktechnologie und setzte mit der Erfindung von MIDI- und der Sampling-Technologie wesentliche Meilensteine. Harry Pepl war begeisterter und erfahrener Anwender von Guitar-to-MIDI Konvertern, Gitarrensynthesizern und Sampling-Systemen, welche auch für sein *Instant Composing* Verfahren bedeutend werden sollten. Ein Überblick über das von ihm verwendet Equipment ist für das Verstehen seiner Arbeitsweise unerlässlich.

Die der Dissertation zugrunde liegende Forschungsarbeit verwendet einen Mix aus Methoden: Um das zentrale Objekt der Arbeit, fünf ausgewählte *Instant Compositions*, auf ihrem Wesen entsprechende Art und Weise zu beforschen, ist es nötig, verschiedene Analyseverfahren zu kombinieren. Konventionelle Methoden fokussieren auf Melodik, Harmonik, Rhythmik und Form und können die in Echtzeit improvisierten Werke nur ungenügend beschreiben, da ihnen die Ebene der Erfassung und Bewertung von Spontanem und die Berücksichtigung des *Flow*⁶ beim Improvisieren fehlt. Die (traditionell) notierte Transkription, die man für eine Analyse anfertigen könnte, würde aufgrund der gespielten Dichte und komplexen Rhythmik von Pepls Musik ein extrem abstraktes Notenbild ergeben. Daher werden auch tabellarische und grafische Darstellungen verwendet. Offene Expert*innen-Interviews, die vom Autor mit Zeitzeug*innen, Musikerkolleg*innen und Mitgliedern von Harry Pepls Familie geführt wurden, sollen den Zugang zu Harry Pepls Denk- und Arbeitsweise beleuchten und das Umfeld der Entstehung der *Instant Compositions* verständlich machen.

⁶ Der ungarische Psychologe Mihaly Csikszentmihaly (1934–2021) definierte *Flow* als Gefühl der *optimal experience*. Vgl. Mihaly Csikszentmihaly, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. (New York: Harper Perennial, 1990).

Die Rezeption und Bewertung von Musik war und ist in Österreich noch immer relativ stark von einer Trennung in so genannte Ernste (E-) und Unterhaltende (U-) Musik geprägt. Jazz repräsentiert heute eine sehr vielseitige musikalische Landschaft, daher ist seine Kategorisierung in E- und U-Musik schwierig bis obsolet. Inkonsistente Entscheidungen bei der Werkeinstufung von Jazz-Kompositionen durch Urheberrechtsgesellschaften zeugen von einer unterschwelligen Niedrigbewertung von Musik, die nicht eindeutig in Noten abgebildet werden kann. Harry Pepl machte zwar in seinen jüngeren Jahren Erfahrungen mit Unterhaltungsmusik (U-Musik), sein Wirken als Live-Musiker und Komponist ist jedoch zweifelsohne ein wichtiger Beitrag zur zeitgenössischen Kunstmusik in Österreich (E-Musik). Im Diskurs über Pepls *Instant Compositions* schwingt also auch die Frage der Bewertung von Musik mit, vor allem wenn sie improvisiert und nicht notiert ist. Nicht zuletzt geht es dabei auch um die finanzielle Abgeltung seitens der Verwertungsgesellschaften, ein Thema, welches für Musiker*innen in ihrem alltäglichen, praktischen Leben höchst relevant ist und welches auch für Harry Pepl Bedeutung hatte.

Das mittels *Instant Composing* entstandene und teils unveröffentlichte Spätwerk Harry Pepls aus dem solitären Entstehungsumfeld zu holen und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, ist eines der Ziele dieser Dissertation und ein mit großer Sensibilität anzugehendes Unterfangen. War die Musik von ihrem Urheber selbst für eine Veröffentlichung bestimmt? Bei einigen Auftragskompositionen trifft dies wohl eindeutig zu. Wie lassen sich jene Werke, die von Pepl im Studio – wie er selbst sagte – „er-improvisiert“ wurden und ausschließlich als Tonaufnahmen existieren, Jahre nach seinem Tod „rekollektivieren“ und in ein entsprechendes Live-Szenario transportieren? Es stehen einige Ideen im Raum: angefangen von einer einfachen *best-of*-Veröffentlichung auf Tonträger bis hin zu einer Live-Interpretation nach geeigneter Aufzeichnung/Notation, wobei die Improvisation naturgemäß eine wesentliche Bedeutung haben sollte. In einem von *Aktionsforschung* inspirierten Selbstversuch wird im Appendix dieser Dissertation das beschriebene Kompositionsverfahren durch den Autor und zwei Musikerkollegen nachgestellt. Die dabei entstandenen Aufnahmen sind über QR-Code zu einem Audio-Link online verfügbar.

Die Forschungsfragen:

Die erste – allgemein gehaltene – Forschungsfrage lautet:

Wie kann improvisierte Musik, die im Moment entsteht und als Klangereignis sogleich wieder verschwindet, auf sinnvolle Art und Weise fixiert und als Komposition definiert werden und somit eine Bedeutung über den Moment ihrer Entstehung hinaus erhalten?

Die zweite – speziell auf Harry Pepls Werk bezogene – Forschungsfrage lautet:

Basierend auf den Erkenntnissen der ersten Forschungsfrage: wie hat Harry Pepl seine *Instant Compositions* aus der Schaffensphase zwischen 1988 (erster Einsatz der MIDI-Gitarre) und 2005 (sein Tod) für Aufführungen durch Solist*innen und Ensembles zugänglich gemacht?

Überblick über die Struktur dieser Arbeit:

Das erste Kapitel handelt von der Theorie rund um das Thema Improvisation-Komposition. Der Begriff des *Instant Composing* bei Harry Pepl wird genauer definiert und im Bereich zwischen Komposition und Improvisation lokalisiert. Dazu gehört ein Blick auf die Geschichte von Improvisation und aus ihr entstehender Komposition, auf Aspekte des Ensemblespiels und der Interaktion sowie die Problematik der Notation von improvisierter Musik. Musikgeschichtliche Tendenzen und Persönlichkeiten, die für Pepls *Instant Compositions* der 1980er und 1990er Jahre relevant erscheinen, werden beschrieben.

Im zweiten Kapitel werden die persönlichen Lebensumstände von Harry Pepl kurz vor und während der Schaffensphase der *Instant Compositions* beschrieben. Zwei Schlaganfälle bedeuteten ein sukzessives Ende seiner Live-Karriere, was für einen hochkarätigen Performer wie Harry Pepl einen schweren Schlag bedeutete. Harry Pepl äußerte sich mehrmals in Interviews über seine gesteigerte energetische Verfassung beim Live-Spiel vor Publikum. Sein sich verschlechternder Gesundheitszustand der

letzten zehn Lebensjahre führte aufgrund eines ärztlichen Auftrittsverbotes zu einer massiven Einschränkung seiner Tätigkeit als Live-Musiker und bewirkte somit eine Hinwendung zu anderen Ausdrucksmöglichkeiten, wie sie eben die Aufnahmetätigkeit in Pepls Tonstudio in seinem Haus in Hernstein/NÖ bot. Interviews mit Zeitzeug*innen und Familienmitgliedern ermöglichen ein besseres Verständnis seiner künstlerischen Entscheidungen. Ein Überblick über das von Pepl verwendete musiktechnologische Equipment sowie eine Beschreibung seines Spiel-Setups veranschaulichen die Rahmenbedingungen, unter denen die *Instant Compositions* entstanden.

Nachdem die ersten zwei Kapitel zum eigentlichen Forschungsobjekt, Pepls *Instant Compositions*, hinführen sollen, wird eine Auswahl daraus im dritten Kapitel systematisch untersucht. Neben einer Aufstellung des vorhandenen Materials stellen *Zoom-Ins* auf ausgewählte Werke die Charakteristika der *Instant Compositions* dar. Dabei werden Pepls Ansätze zur oben genannten Forschungsfrage der Fixierung und Dokumentation der improvisierten Tonaufnahmen gezeigt. Zwei Schaffensphasen sind zu unterscheiden, die sich teilweise überlappen. Einige der früheren *Instant Compositions* waren Auftragswerke von etablierten Ensembles wie dem Artis-Quartett, Kronos Quartet, Ensemble Kontrapunkte, Ensemble Wien und STUDIO PERCUSSION graz. Die meisten dieser Werke wurden notiert, aufgeführt und teilweise auch auf Tonträger aufgenommen. Diese erste Phase soll hier als jene der *Auftragskompositionen* bezeichnet werden. Ein Großteil des Schaffens der letzten 10 Jahre blieb unveröffentlicht und liegt ausschließlich als Tonaufnahme vor. Diese zweite Phase soll mit dem von Harry Pepl selbst erfundenen Projekttitel und Bandnamen *Lonely Single Swinger Band* bezeichnet werden.

Im letzten Kapitel wird eine Zusammenfassung der Forschungsergebnisse gegeben.

22 Interviews mit Expert*innen wurden durchgeführt, welche bedeutende Informationen von Weggefährte*innen Harry Pepls und Expert*innen im Bereich der Improvisation und Komposition enthalten. Sie sind im Anhang dieser Arbeit enthalten.

Um die Erfahrbarkeit der untersuchten Translationsprozesse (Übertragung von Improvisationen über Fixierung zu einer neuen Interpretation) zu stärken, wurde ein Selbstversuch des Autors mit zwei Musikerkollegen durchgeführt. Eine *Pepl-Instant*

Composition fungierte dabei als Grundlage für eine Trio-Improvisation. Die Originalaufnahme Pepls wurde schematisch als Ablauf mit Spielanweisungen transkribiert und als „Guide“ für Improvisationen des Trios verwendet. Ein Bericht zum Projekt und ein QR-Link zu den so entstandenen Aufnahmen befinden sich im Appendix.

Diese Dissertation möchte nicht zuletzt der (österreichischen) Jazzgeschichte ein Kapitel über eine ihrer bedeutendsten Persönlichkeiten hinzufügen.

Anmerkungen zur Bezeichnung von Tönen und Tonsystemen:

Bei der Bezeichnung von Ton-Namen bzw. Tonarten wird das anglo-amerikanische System verwendet, wie es dem internationalen Standard in der Jazztheorie entspricht. Dem *Ton H* in der deutschen Musiksprache entspricht der anglo-amerikanische Ton-Name *B* (sprich „*B natural*“, um sich exakt auszudrücken). Der deutsche Ton *B* wird im anglo-amerikanischen System als *Bb* („*B-flat*“), also mit nachgestelltem Versetzungszeichen geschrieben. An Stelle der im Deutschen üblichen Töne Des, Es, Ges, As, Fis, Gis etc. wird der jeweilige Grundton aus C-Dur mit nachgestelltem Versetzungszeichen verwendet, also z.B. Des = Db, Ces = Cb, Dis = D# und Eis = E#. Diese Töne mit Versetzungszeichen werden mit dem jeweiligen englischen Buchstaben und dem entsprechenden Versetzungszeichen ausgesprochen, also z.B. „*C-sharp*“ für C# und „*E-flat*“ für Eb.

1.Theorie - Annäherung

1.1 Begründung

In diesem ersten Teil der Dissertation soll versucht werden, den Boden für das Verständnis von Harry Pepls Methode des *Instant Composing* aufzubereiten. Zwei auf den ersten Blick unterschiedliche Wege des Musikschaffens treffen aufeinander: Komposition und Improvisation. Es gilt, die beiden Begriffe zu klären und so gut als möglich voneinander abzugrenzen, nicht um sie voneinander zu trennen sondern um Gemeinsamkeiten und tatsächliche Unterschiede festzustellen. Auch soll die Entstehungsgeschichte der beiden Wege des Musikschaffens und die Geschichte und Theorie ihrer wechselseitigen Durchdringung beleuchtet werden.

Der US-amerikanische Komponist Richard Orton (1940–2013) schreibt über die zwei Begriffe Improvisation und Komposition:

By "Improvisation" we refer to solo or group performance where musical ideas are not written down in any form. (...) It is Instantaneous, relying on inherent musicianship, on the spontaneity of immediate response to inner promptings, borne of the moments and instantly transformed into sound.

By "Composition" we refer to the act of notating musical ideas before the musical performance of an identifiable and usually titled musical work. (...) It is commonly understood to be a slow and painful process for the gestation and maturation of ideas to crystallize to the point where they can be written down...⁷

Es ist das Ziel dieses Abschnittes, offensichtliche Grenzen zwischen den beiden Bereichen aufzulösen und sie als miteinander vernetzt und teilweise überlappend zu beschreiben.

⁷ Richard Orton, "From Improvisation to Composition." In *Companion to Contemporary Musical Thought*, herausgegeben von John Paynter, Tim Howell, Richard Orton und Peter Seymour. (New York: Routledge, 1992), S.762.

1.2 Instant Composing – Der Begriff

Im Titel dieser Dissertation taucht der zusammengesetzte, englische Begriff *Instant Composing* auf. Harry Pepl bezeichnete seine Methode des *Instant Composing* als *paradoxe Verschmelzung an sich getrennter Bereiche*⁸. Was meinte er genau mit dem Begriff *Instant* bzw. *Realtime Composing* und woher stammt er?

In diesem aus zwei englischen Wörtern zusammengesetzten Begriff sind beide oben angeführten Wege des Musikschaffens enthalten: *Improvisation* und *Komposition*.

Das Wort *instant* steht hier für den Teil der Improvisation und stammt vom lateinischen Wort *instans* ab. Dieses hat mehrere Bedeutungen⁹. Einerseits eine militärische: *bellum instans* – *ein unmittelbar bevorstehender, drohender Krieg*. Aus musikalischer Sicht wohl eher passend erscheint die zeitliche Bedeutung: *gegenwärtig*. Man könnte eine für Harry Pepl – aus Sicht des Verfassers sehr passende – weitere Bedeutung anfügen, welche aus dem Bereich der Poesie stammt: *dringend*. Wenn man das umfangreiche und vielfältige Werk Pepls betrachtet spürt man, dass Harry Pepl kaum Zeit (musikalisch) ungenützt verstreichen ließ. *Dringend* also nicht im Sinn einer Bedrohung sondern als Überzeugung, die Musik genau in jenem Moment freizulassen, in dem sie in ihn, Pepl, dazu „drängt“.

Das lateinische Wort *instans* wurde und wird in den meisten romanischen Sprachen und darüber hinaus sinngemäß verwendet, so auch im Englischen. Im Sinne einer künstlerischen Entwicklung möchte der Autor hier gerne der Bedeutung *Augenblick* das akustische Äquivalent des *Ohrenblickes* hinzufügen. So könnte man den Begriff *Instant Composing* frei mit *Komponieren im Ohrenblick* übersetzen und deuten. Damit ist das Naheverhältnis zur musikalischen Improvisation unübersehbar. Doch ist *Instant Composing* ganz einfach ein anderer Name für Improvisation? Ist der Wortteil *Composing* irrelevant oder gar ein *Marketing Gag*?

⁸ Pepl, Manuskript *Instant Composing*.

⁹ PONS, Online Wörterbuch Latein-Deutsch, abgerufen am 22.2.2024, <http://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/latein-deutsch/instans>.

Andreas C. Lehmann bezeichnet Improvisation und Komposition nicht als Gegensätze sondern als Endpunkte eines Kontinuums. Sie seien beide Tätigkeiten, bei denen Musik geschaffen wird und deshalb auch als *generativ* zu bezeichnen¹⁰. Der Versuch einer Definition dieser beiden Endpunkte scheint angebracht, um Harry Pepls Arbeit in diesem Kontinuum des Musikschafterns zu verorten. Improvisation und Komposition und ihre Überschneidungen sind ein durchaus reich beforschtes Feld. Es geht in dieser Arbeit nicht um eine umfassende Beschreibung dieses Bereichs sondern um eine Fokussierung auf wesentliche Aspekte, die den Blick auf Harry Pepls spezielle Kompositionsmethode erleichtern.

Harry Pepl bezeichnete in einem selbst verfassten Manuskript Ende der 1980er Jahre Komposition und Improvisation als „an sich getrennte“ Bereiche, die in seiner Methode des *Instant Composing* eine seltene, paradoxe Verschmelzung erfahren¹¹. Anlass für diese Stellungnahme zu seiner Kompositionsmethode war ein wachsendes Interesse an seiner Musik seitens der so genannten E-Musik-Szene in Österreich ab den beginnenden 1990er Jahren, welches zu Auftragskompositionen für das Kronos Quartet, das Artis-Quartett, das Ensemble Wien und das Ensemble Kontrapunkte führte.

Harry Pepl war zur Zeit seines oben erwähnten Kommentars vor allem als bedeutender und international erfolgreicher Jazzgitarrist bekannt, der fast ausschließlich seine eigenen Kompositionen in verschiedenen Formationen zur Aufführung brachte. Ein Naheverhältnis des Jazz zum Begriff *Instant* und somit zur Improvisation ist aus der Entstehungsgeschichte des Jazz selbsterklärend und kann vorausgesetzt werden. Einige Musiker*innen aus dem Bereich Jazz und improvisierter Musik verwendeten den Begriff *Instant*, so zum Beispiel die Pianistin Sylvie Courvoisier auf ihrem Album *Deux Pianos* im Duo mit dem Pianisten Jacques Demierre. Track 10 auf diesem Album heißt beispielsweise schlicht und einfach *Instant*¹². Zu erwähnen ist hier auch das

¹⁰ Andreas C. Lehmann, „Komposition und Improvisation.“ In *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, herausgegeben von Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann. (Reinbek bei Hamburg: 2008), S. 338–353.

¹¹ Pepl, Manuskript *Instant Composing*.

¹² Sylvie Courvoisier / Jacques Demierre, *Deux Pianos*, Intakt Records (Schweiz, 2000).

niederländische Improvisationsensemble ICP (*Instant Composers Pool*), mitbegründet und lange Zeit geleitet vom Pianisten Misha Mengelberg¹³.

Der Begriff „Instant Composing“ taucht im Bereich des Jazz zum ersten Mal im Jahr 1958 in den von Jim Hall verfassten Liner Notes des Albums *„Piece For Clarinet And String Orchestra / Mobiles“*¹⁴ des Klarinettenisten Jimmy Giuffre auf. Jim Hall, selbst bedeutender Jazz-Gitarrist, spielte in dieser Zeit mit Giuffre in einem Trio mit dem Bassisten Ralph Pena. Auf dem Album (siehe Abb.2) spielt Jimmy Giuffre eigene Werke auf der Solo-Klarinette zu einem Streichorchester. Die Aufnahme fand 1959 in Baden-Baden (Deutschland) mit dem Orchester des Südwestfunks statt.

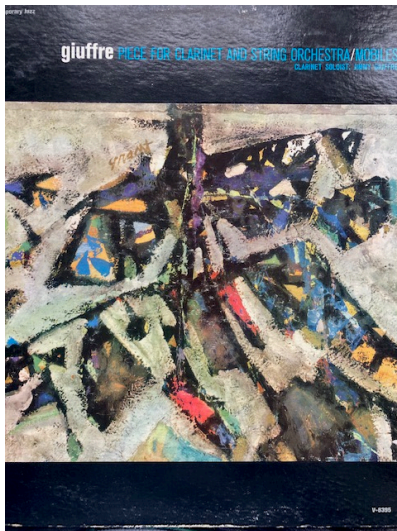


Abbildung 2: Jimmy Giuffre: Album *Piece for Clarinet and String Orchestra / Mobiles* (1961). Verve Records V-8395

Hall betont in seinen Liner Notes zum Stück „Mobiles“ wie es Giuffre gelingt, auf der Klarinette in einer „go-for-yourself“ *instant composition* zu schwelgen, während die Streicher-Parts alle ausgeschrieben sind.

*The string parts are written while the clarinet throughout indulges in a “go-for-yourself” instant composition (...)*¹⁵.

¹³ ICP Instant Composers Pool: Niederländisches Kollektiv frei improvisierender Musiker, gegründet 1967 von Misha Mengelberg (1935–2017), Han Bennink und Willem Breuker. Instant Composers Pool, abgerufen am 26.12.2023, <https://www.icporchestra.com/history>.

¹⁴ Jimmy Giuffre, Album *Piece For Clarinet And String Orchestra / Mobiles*. Verve Records (USA, 1961).

¹⁵ Ebd.

Einige Jahre später verwendete der niederländische Pianist Misha Mengelberg, Mitbegründer des icp-Orchestra, den Begriff *Instant Composing*. Kevin Whitehead schreibt in einem Text auf der Webseite des icp-Orchestra dazu, dass Mengelberg die Liner Notes von Jim Hall wohl damals nicht kannte¹⁶. Der Musikwissenschaftler Floris Schuiling ist Professor an der Universität von Utrecht und forschte über das icp-Orchestra. Er führt Misha Mengelbergs Verwendung des Terminus *Instant Composing* auf die *Instant Poetry* Werke von Tomas Schmit¹⁷ aus dem Jahr 1963 zurück. Schmit hatte Marmeladegläser mit kleinen beschrifteten Zetteln, Buchstaben und Ausschnitten aus Enzyklopedien gefüllt und mit der Aufschrift „Vor dem Lesen gut Schütteln“ versehen. Wie bei Schmits Marmeladegläsern fügte das icp-Orchestra musikalische Elemente bei jeder Performance neu zu einer Collage zusammen – daher stammte Misha Mengelbergs Bezeichnung *Instant Composing*¹⁸.

Noch einmal zurück zu Jim Hall: er ist in Zusammenhang mit Harry Pepls *Instant Composing* doppelt bedeutend, brachte er doch 1994 ein Solo-Album heraus, bei dem er bei einigen Titeln im Overdubbing-Verfahren mehrere Spuren (allerdings ausschließlich Gitarre) übereinander aufnahm¹⁹. Dem Overdubbing-Verfahren im Jazz ist ein eigenes Kapitel in dieser Arbeit gewidmet.

Die Recherche nach dem Wort *Instant (Composing)* im Bereich klassischer und zeitgenössischer Konzertmusik fördert einige interessante Ergebnisse zu Tage. Der 2023 verstorbene österreichische Komponist Friedrich Cerha schrieb in den Jahren 2006–2007 seine Komposition *Instants* für Orchester. In seiner eigenen Werkeinführung beschreibt Cerha als Ausgangsstimmung für *Instants* sein Hadern mit der Tatsache, dass so oft „kompositorischer Schweiß“ in der Musik zu hören wäre. Immer wichtiger würden ihm Direktheit, die Spontanität des Einfalls, das unbegreifliche „Hereinfallen“ von musikalischen Situationen und Gesten ins Bewusstsein und das

¹⁶ Kevin Whitehead, „History.“ Instant Composers Pool, abgerufen am 20.2.2024, <https://www.icporchestra.com/history>.

¹⁷ Tomas Schmit (1943–2006) deutscher Dichter der Fluxus-Bewegung. Tomas Schmit Archiv, abgerufen am 21.2.2024, <https://www.tomasschmit.com/index.php?id=47>.

¹⁸ Floris Schuiling, *The Instant Composers Pool and Improvisation Beyond Jazz*. (New York: Routledge, 2019), S. 5.

¹⁹ Hall, Album *Dedications and Inspirations*.

unmittelbare „Herausfallen“ von Gestalten ins Bildhafte der Partitur²⁰. Dies versuchte er in den *Instants* zu erreichen. Man kann diesen Kommentar eines der bedeutendsten österreichischen Komponisten der Gegenwart durchaus als Plädoyer für ein rasches kompositorisches Arbeiten deuten, welches Prozesse der Reflexion und des Nachsinnens nicht mehr so wichtig nimmt und sich dadurch innerhalb des Improvisations-Kompositions-Kontinuums in Richtung des „Improvisations-Pols“ bewegt. Harry Pepls Methode des *Instant Composing* scheint in unmittelbarer Nähe dazu zu liegen.

Ein kleiner Exkurs außerhalb der Musik: In der Lebensmittelindustrie ist der Begriff *instant* mit Produkten verbunden, die durch Beigabe von heißem Wasser sofort essfertig sind (Kaffees, Tees, Suppen, div. Fertiggerichte). Hier ist wiederum Misha Mengelberg, Gründer des icp-Orchestras zu erwähnen: er hatte bei der Namensgebung seines Ensembles durchaus die Assoziation zu „instant coffee“ im Kopf, den er als „*sham substitute*“ für „*any serious java drinker*“²¹ bezeichnete. In diesem Gedanken zeigt sich auch Mengelbergs Affinität zur Fluxus-Art-Bewegung der 1960er und 1970er Jahre, die den künstlerischen Prozess über das fertige Produkt stellte²². In der Werbebranche bezeichnet der Begriff *instant* die rasche bzw. sofortige Verfügbarkeit von Lösungen und Produkten. Verschiedene Internet-Plattformen bieten unter dem Begriff *instant* Filme und Video Tutorials an, die ohne lange Downloadzeit sofort angesehen werden können. Amazon.com bot bis 2015 unter dem Titel *Prime Instant Video* bei bestehender *Prime*-Mitgliedschaft ein sofortiges Streaming auf bis zu zwei Geräten bzw. den Download zur Offline Betrachtung an. Inzwischen wurde der Zusatz *instant* wieder entfernt und das Service im globalen Titel *Prime Video* zusammengefasst²³. Das in Hongkong ansässige Unternehmen *Instant Gaming Ltd*²⁴ bietet Computerspiele zur schnellen Verwendung als Download an. Etwas näher an der Musik angesiedelt ist ein deutsches Unternehmen namens *Instantlicensing.com*, das Musik inklusive der Urheberrechtslizenz zum schnellen, legalen Download mit

²⁰ Friedrich Cerha auf der Webseite zur Werkeinführung seiner „Instants“ beim Verlag Universal Edition. Universal Edition, abgerufen am 3.4.2023, <http://www.universaledition.com/komponisten-und-werke/Friedrich-Cerha/Instants/komponist/130/werk/13298>.

²¹ Whitehead, „History“.

²² Wikipedia, Fluxus Art Movement, abgerufen am 26.12.2023, <https://en.wikipedia.org/wiki/Fluxus>.

²³ Taylor Soper, „Amazon drops ‚Instant‘ from ‚Instant video‘, streamlining its stream brand“, GeekWire, abgerufen am 9.5.2020, <https://www.geekwire.com/2015/amazon-drops-the-instant-from-video-service-now-called-simply-amazon-video/>.

²⁴ Instant Gaming, abgerufen am 26.12.2023, <https://www.instant-gaming.com/de/>.

dem Motto anbietet: „*Find suitable music – License music instantly – use music legally*“²⁵. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass mit dem Begriff *instant* generell unmittelbar verfügbare Produkte und sofort durchführbare Aktionen verbunden sind.

Von diesem – eher vom Marketinggedanken geprägten – Umfeld zurück zu Harry Pepl: Der Musikjournalist Ljubisa Tasic schrieb am 6.12.2005 in der Tageszeitung *Der Standard* in seinem Nachruf auf den kurz zuvor verstorbenen Harry Pepl:

*„...seine Verschmelzung von Komposition und Improvisation sind geprägt vom alten Jazztraum, dem Moment eine musikalische Substanz abzurufen, die Bleibendes schafft und also in die Nähe von Komposition rückt“*²⁶.

Der Kulturphilosoph und Jazzpianist Daniel Martin Feige bezeichnet in seinem Werk „Philosophie des Jazz“ Improvisation als einen musikalischen Prozess, bei dem Musik in der Performance selbst geschaffen wird und stellt dem die Komposition als Prozess gegenüber, bei dem Momente der Performance bereits vorher festgelegt worden sind²⁷.

In den nächsten Abschnitten wird versucht, die beiden generativen Formen des Musikschaffens – Improvisation und Komposition – jeweils voneinander getrennt zu betrachten und Harry Pepls *Instant Compositions* im Kontinuum zwischen den beiden zu verorten. Dazu sollen Zitate von zwei bedeutenden Jazzmusikern die Türe öffnen:

Der Jazzpianist und Komponist Herbie Hancock (*1940) sagte:

*„Improvisation is composition — it's spontaneous composition — but it's without consideration of any time except the moment, whereas what we call composition is done at a particular time, but you're not restricted to the moment“*²⁸.

²⁵ Instant Music Licensing, abgerufen am 24.2.2024, <https://music.instantlicensing.com/>.

²⁶ Ljubisa Tasic, „Harry Pepl 1945–2005,“ *Der Standard*, Ressort Kultur (Printausgabe vom 6.12.2005), S.25.

²⁷ Daniel Martin Feige: *Philosophie des Jazz*. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft Bd. 2096, 3. Auflage). (Berlin: Suhrkamp, 2014), S.78.

²⁸ Kevin Sun, „An Interview with Herbie Hancock,“ *The Harvard Crimson*, abgerufen am 22.2.2024 <https://www.thecrimson.com/article/2014/3/27/interview-herbie-hancock/>.

Joe Zawinul (1932–2007), wie Hancock Jazzpianist und Komponist, sagte in einem Interview auf die Frage nach seinem kompositorischen Prozess:

„Ich komponiere nicht, ich improvisiere“²⁹.

1.3 Improvisation

Eine Gesamtschau in alle Bereiche der musikalischen Improvisation scheint in dieser Arbeit weniger angebracht als ein Blick auf Kriterien der Musikalischen Improvisation, die für Pepls Methode des *Instant Composing* relevant erscheinen und sich mehr oder weniger von Kriterien der Komposition abgrenzen lassen. Harry Pepl war vor seiner expliziten Beschäftigung mit *Instant Composing* vor allem ein höchst aktiver Live-Musiker, der weit über Österreich hinaus Wirkung erzielte und mit Größen des zeitgenössischen und auch des traditionellen Jazz zusammenarbeitete. Sein Improvisationsstil entwickelte und veränderte sich naturgemäß über viele Jahre. Stets war Pepl dabei aber auch Komponist, der vorwiegend seine eigenen Werke mit verschiedenen Ensembles aufführte. Die Diplomarbeit von Nikolaus Kohler³⁰ über Harry Pepls vielschichtiges musikalisches Wirken von seiner frühen Zeit bis zu seinem Tod gibt hier sehr gut Auskunft, unterlegt von Interviews, die Kohler mit dem Künstler noch kurz vor dessen Tod führen konnte.

Der Begriff *Improvisation* existiert nicht nur in der Musik und soll daher zunächst in einer allgemeinen Annäherung betrachtet werden. Das lateinische Wort *improvisus*, von dem sich der heute gebräuchliche Begriff Improvisation ableitet, bedeutet *unvorhergesehen* bzw. *unvermutet*³¹. Die Praxis der Commedia dell'Arte in Italien im 16. Jahrhundert umfasste unter Anderem das spontane Erfinden von Texten. Dabei wurde häufig durchaus kritisch Bezug auf aktuelle politische Themen genommen, was in diesem Rahmen nicht durch die Zensur unterbunden wurde³². Dieses spontane

²⁹ Robert Neumüller, *Joe Zawinul's Erdzeit. Interviews für ein Portrait*. (Weitra: Bibliothek der Provinz, 2009), S.86.

³⁰ Nikolaus Kohler, *Harry Pepl. Ein Portrait des Musikers und Komponisten*. (Diplomarbeit an der Universität Wien, 2006).

³¹ PONS, Online Wörterbuch, abgerufen am 12.4.2023, <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/latein-deutsch/improvisus>.

³² Das New York Metropolitan Museum bietet online einen Essay zur Commedia dell'Arte an: Jennifer Meagher, „Commedia dell'arte“, The Metropolitan Museum of Art, abgerufen am 26.12.2023, http://www.metmuseum.org/toah/hd/comm/hd_comm.htm.

Erfinden wurde durch das italienische Wort *improvvisare* ausgedrückt. Die italienische Dichtung *La Gingantea* von Girolamo Amelonghi aus dem 16. Jahrhundert erwähnt dieses Wort mehrmals und erklärt es wie folgt:

„tenere un discorso, comporre versi per immediata ispirazione, senza preparazione“ ³³

Dies bedeutet frei übersetzt soviel wie: „einen Vortrag halten und dabei Verse aus unmittelbarer Eingebung und ohne Vorbereitung erfinden“ (Übersetzung des Autors). Der Begriff Improvisation scheint also zuerst im Bereich des Theaters bzw. der Literatur auf. Die *Enciclopedia Italiana Treccani* beschreibt in einem Artikel über den Begriff „Improvvisazione“ den Ursprung von Improvisation in der Dichtkunst, bei der spontan vorgetragene Verse auch musikalisch begleitet wurden. Die Hochblüte dieser Kunst lag im Italien des „Rinascimento“, also in der Epoche der Renaissance etwa im 16. bis ins 17. Jahrhundert³⁴. Der Begriff Improvisation wurde in der darstellenden Kunst in Deutschland und Frankreich im 17. Jahrhundert aus dem Italienischen übernommen, später auch in England. Im Lauf des 17. bis 18. Jahrhunderts wurde der Begriff Improvisation auch in der Musiksprache eingeführt. Die damit verbundene Praxis des spontanen Musikschaffens reicht geschichtlich allerdings viel weiter zurück. Der Musikwissenschaftler Ernest T. Ferand (1887–1972) gibt in seinem Werk *Die Improvisation in Beispielen aus neun Jahrhunderten abendländischer Musik*³⁵ einen Überblick über improvisatorische Spuren in der abendländischen Musik seit der frühchristlichen Zeit des 2. Jahrhunderts. Diese Dissertation kann und muss die Zeitreise vom zweiten Jahrhundert bis ins 20. Jahrhundert nicht vollständig nachvollziehen. Im Hinblick auf Harry Pepls besondere Kompositionsmethode unter Einbeziehung von Improvisation und daraus folgender Notation ist ein Exkurs in die frühe europäisch-abendländische Musikgeschichte dennoch angebracht. Improvisatorische Musizierpraxis in der abendländischen Musik stand schon immer in einem speziellen Verhältnis zur musikalischen Notation. Grob zusammengefasst kann

³³ Vgl. „improvvisare“, *Dizionario Etimologico*, Bd.3. Hg. M. Cortelazzo und P.Zolli, Florenz 1952, S.1971. Zitiert aus: Sabine Feisst, *Der Begriff „Improvisation“ in der neuen Musik*, (Berliner Musik Studien, Bd. 14), (Sinzig: Schewe, 1997), S.3.

³⁴ Umberto Bosco, „Improvvisazione“, *Enciclopedia Italiana Treccani*, abgerufen am 4.4.2024, https://www.treccani.it/enciclopedia/improvvisazione_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

³⁵ Ernest T. Ferand, *Die Improvisation in Beispielen aus neun Jahrhunderten abendländischer Musik*. (Köln: Arno Volk Verlag, 1956).

man feststellen, dass zu Beginn der Dokumentation von musikalischen Werken der Grad der Ausarbeitung und grafisch-visuellen Fixierung weniger konkret bis gar nicht vorhanden war und nur das Wissen und die Erfahrung der an einer Aufführung Beteiligten ein Werk quasi existieren ließen und aufführbar machten. Die Entwicklung und Verfeinerung der Notation und später auch die Erfindung des Buchdruckes führten dazu, dass Erfinder*innen von Musik (Komponist*innen) vermehrt Aufführenden von Musik (Interpret*innen) vorgeben konnten, was zu spielen war. Lange Zeit bedeutete improvisatorische Praxis vor allem das Verzieren (Ornamentieren, Diminuieren) von Melodien, also die Hinzufügung bestimmter melodischer Floskeln sowie die Unterteilung längerer Notenwerte in kürzere. Diese Fähigkeit gehörte zum Grundzeug des Musiker*innenberufs und wurde von Komponist*innen vorausgesetzt, die in jener Epoche häufig selbst Aufführende ihrer Musik waren. An der Schwelle von Renaissance zu Frühbarock schuf Michael Praetorius Doppelfassungen seiner Werke. Man konnte diese Werke sowohl im damaligen Sinne improvisatorisch aufführen, also z.B. ad hoc mit der gegebenen Methode des Verzierens, es existierte aber auch eine vom Komponisten³⁶ „empfohlene“ und genau notierte Fassung. Weitere Beispiele finden sich bei Georg Philipp Telemann und bei Johann Sebastian Bach. Je mehr nicht notierte, also improvisatorisch auszuführende Anteile aus der Notation von Werken verschwanden, desto mehr bestimmten Komponist*innen die Aufführung ihrer Werke bis ins Detail mit. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert trat der improvisatorische Anteil bei Aufführungen musikalischer Werke der europäischen Kunstmusik in den Hintergrund. Komponist*innen legten immer genauere Vortragsbezeichnungen und detaillierte Spielanweisungen fest. Der zwischen notiertem Werk und Ausführung „vermittelnde“ Bereich der Improvisation wurde von einer präskriptiven Verschriftlichung (Notation) verdrängt³⁷.

Der deutsche Opernsänger und Musikschriftsteller Johann Mattheson (1681–1764), ein Universalgenie seiner Zeit³⁸, schreibt in seinem Werk „Der vollkommene

³⁶ Hier bewusster Verzicht auf Gendern da aufgrund der historischen Faktenlage im 16./17.Jh. leider kaum begründbar.

³⁷ Célestin Deliège, „Indétermination et improvisation,“ *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 2, No. 2 (1971): S.158.

³⁸ Wikipedia, Johann Mattheson, abgerufen am 26.12.2023, https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Mattheson.

Capellmeister“ Mitte des 18. Jahrhunderts über den „fantastischen Styl“, mit dem zu dieser Zeit Improvisation gemeint war:

„Denn dieser Styl ist die allerfreieste und ungebundendste Setz-, Sing und Spiel-Art, die man nur erdencken kann, da man bald auf diese bald auf jene Einfälle geräth, da man sich weder an Worte noch Melodie, obwohl an Harmonie, bindet, nur damit der Sänger oder Spieler seine Fertigkeit sehen lasse; da allerhand sonst ungewöhnliche Gänge, versteckte Zierrathen, sinnreiche Drehungen und Verbrämungen hervorgebracht werden, ohne eigentliche Beobachtung des Tects und Tons, unangesehen dieselbe auf dem Papier Platz nehmen; ohne förmlichen Haupt-Satz und Unterwurff, ohne Thema und Subject, das ausgeführet werde; bald hurtig bald zögernd; bald ein- bald vielstimmig; bald auch auf eine kurtze Zeit nach dem Tact; ohne Klang-Maasse; doch nicht ohne Absicht zu gefallen, zu übereilen und in Verwunderung zu setzen. Das sind die wesentlichen Abzeichen des fantastischen Styls“³⁹.

Weist der Bereich der europäisch-abendländischen, klassischen Musik mit einigen Ausnahmen wie z.B. dem sakralen Orgelspiel etwa seit dem 19. Jahrhundert ein Verschwinden von Improvisation auf, so war und ist diese in der Musik zahlreicher Weltregionen kontinuierlicher Bestandteil der musikalischen Praxis. Als Beispiel kann klassisch-indische Musik angeführt werden, wo ein Lernziel darin besteht, eine eigenständige Improvisationssprache durch anfängliche Imitation des Gurus (Meisters) zu entwickeln. Es geht dabei nicht um größtmögliche persönliche Freiheit sondern um das genaue Verständnis und die instrumentale bzw. vokale Beherrschung der klanglichen Möglichkeiten. Die 4-teilige Fernseh-Dokumentation *On The Edge* von Derek Bailey⁴⁰ zeigt in einer Videosequenz sehr anschaulich eine solche Lernsituation in Indien. Und hier führt der Exkurs wieder zurück zu Harry Pepl: Im frühen 20. Jahrhundert entwickelte sich nicht zuletzt durch Verschmelzung von verschiedenen Musikkulturen und -praxen der Jazz, zu dessen Haupt-Wesensmerkmalen die Improvisation zählt. In der Geschichte des Jazz gab und gibt es immer wieder

³⁹Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, (Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten), herausgegeben von Friederike Ramm (Kassel: Bärenreiter, 1999), S.160.

⁴⁰ Derek Bailey: Dokumentarfilm *On The Edge: Improvisation in Music*. Harcourt Films, Großbritannien 1992. In: Internet Movie Database. <https://www.imdb.com/title/tt26492205/> abgerufen am 20.2.2024.

Persönlichkeiten, die sowohl als Komponist*innen als auch als Improvisator*innen hervortreten. Sie verfolgen eine Live-Konzertkarriere und komponieren bzw. arrangieren ihre eigene Musik. Dabei spielt auch Notation im klassischen Sinn eine Rolle. Als Beispiele seien je drei Frauen und Männer genannt, die nach Einschätzung des Autors jenen oben beschriebenen Typ des *Improviser-Composers* verkörpern: Die Komponistin und Pianistin Ellen Rowe, die französische Kontrabassistin Joelle Léandre, die Komponistin, Pianistin und Band-Leaderin Carla Bley, der Komponist und Kontrabassist Charles Mingus, der Komponist und Saxophonist Wayne Shorter sowie der Komponist und Pianist Jason Moran. Die Jazzpianisten Chick Corea, Herbie Hancock und Joe Zawinul wurden bereits weiter oben genannt. Auch Harry Pepl kam durch seine langjährige Karriere als Jazzgitarrist und Live-Musiker aus dieser Richtung und war Komponist, Improvisator, Interpret und Pädagoge in ein und derselben Person.

Hier soll ein kurzer Exkurs aus musikpädagogischer Sicht erfolgen, war doch Pepl selbst als ordentlicher Hochschulprofessor für Jazzgitarre bis 1995 (Folgejahr nach seinem 2. Schlaganfall) auch Vermittler von gitarristischen und improvisatorischen Kenntnissen und Förderer von Talenten. Das System der professionellen Musikausbildung (Higher Music Education) hat sich im europäisch-abendländischen Raum und in vielen anderen Teilen der Welt aus dem klassischen Konzertwesen entwickelt und ist von diesem noch immer geprägt. Die Ausbildung am Instrument oder der Stimme mit Kenntnis des klassischen Repertoires nimmt den Großteil des Lehrangebotes an den meisten Musikhochschulen, Akademien und Musikuniversitäten ein. Eine Ausbildung als klassischer Musiker oder klassische Musikerin zielt darauf ab, die Komposition (die Partitur) sowie im Falle von Orchestermusiker*innen auch die Anweisungen der Partitur und des/der Dirigent*in möglichst genau ausführen zu können – mit dem Ziel, eine eigene Interpretation zu entwickeln. Das eigenverantwortliche, kreative Musizieren tritt bei ausschließlicher Beschäftigung mit der Interpretation oft in den Hintergrund und läuft Gefahr, für Generationen von Musiker*innen verloren zu gehen. Diese sind in weiterer Folge dann möglicherweise auch als Pädagog*innen tätig sind und multiplizieren ihren musikalischen Zugang dadurch. Die Ausbildung zum Jazzmusiker oder zur Jazzmusikerin kann in der heutigen Zeit genau wie in der Klassik an akademischen Ausbildungsstätten (Jazzinstituten) stattfinden, welche in ausreichender Zahl

vorhanden sind. Die Ausbildungsmethode unterscheidet sich von der klassischen in einem Punkt ganz klar. Improvisation, wenn auch stilgebunden, steht im Mittelpunkt und überwiegt bei weitem Themen wie Notenlesen und Repertoirekunde. Die Ausbildung zum eigenverantwortlichen Musikschaffen in Form von Improvisation und Komposition könnte für Berufsmusiker*innen in Gegenwart und Zukunft eine Chance am begrenzten und stark umkämpften Arbeitsmarkt bieten. Ein Umdenken ist im Gange und wird das Ausbildungssystem in den kommenden Jahren dahingehend verändern, dass generatives Musikmachen einen wichtigen Stellenwert für alle Musiker*innen bekommt. Improvisationsunterricht spielt dabei eine essentielle Rolle⁴¹. Harry Pepl war also Professor für Jazzgitarre und inspirierte seine Studierenden offensichtlich zu einer eigenständigen musikalischen Sprache, dies lässt sich in einigen vom Verfasser mit ehemaligen Pepl-Studierenden durchgeführten Interviews klar herauslesen. In diesem Sinne hat er Absolvent*innen seines Fachs bestmöglich auf eine künstlerische Karriere vorbereitet. Jazzmusiker*innen komponierten schon immer eigene Werke, die als Basis für ihre improvisierten Soli fungierten. Den Großteil des Repertoires machten jedoch Songs aus dem Bereich von Musicals, Broadway Shows und Filmmusik aus. Diese Songs wurden zu Jazzstandards, die heute noch immer zum allgemeinen Wissensschatz von Jazzmusiker*innen zählen. In diesem weit verbreiteten Setting orientiert sich die Improvisation am Thema des Songs, der Akkordfolge und der Songform. In den Kompositionen Pepls, die er vor der hier untersuchten Phase des *Instant Composing* schrieb und welche er mit verschiedenen Ensembles aufführte und aufnahm, ist diese Praxis des Improvisierens über die Songform auch bei ihm klar festzustellen. Stücke wie *Camomile Tea*⁴² seiner Gruppe *Airmail* oder die Version des Jazzstandards *My One And Only Love*⁴³ mit seinem Duo-Partner Werner Pirchner in der Formation *Jazzzwio* (siehe Abb.3) sind hier Beispiele.

⁴¹ Urban Mäder, Thomas Meyer und Marc Unternährer, *Vermittlung Freier Improvisation. Ein Kompendium*. (Hofheim: Wolke Verlag, 2019), S.19.

⁴² *Camomile Tea* (Harry Pepl). Aufgenommen 1987 live im Schlachthof Wels. Erschienen auf: Album Harry Pepl / *Airmail*, *Light Blues*. Amadeo Records (Österreich, 1988).

⁴³ *My One And Only Love* (M: Guy Wood, T. Robert Mellin). Erschienen auf: Werner Pirchner, Harry Pepl, *Jazzzwio – Gegenwind*. Mood Records (Deutschland, 1988).



Abbildung 3: Jazzzwio - Werner Pirchner und Harry Pepl im Jahr 1979
(Quelle: <https://www.musicaustria.at/tribute-to-harry-pepl-im-porgy-2/> abgerufen am 22.4.2024)

Der Jazzpianist Chick Corea definiert Improvisation in einem seiner Video-Tutorials als eine (musikalische) Idee, die in Bewegung versetzt wird. Er spricht zu einem Publikum und vergleicht musikalische Improvisation mit dem freien Sprechen (welches er im zitierten Video exemplarisch vorführt). Im Unterschied zur Sprache müsse eine musikalische Improvisation nicht erläutert werden, sie sei einfach da. Der Spieler oder die Spielerin entscheide im Moment, wie frei sich die Musik entwickelt oder wie stark sie einem Muster („pattern“) folgt⁴⁴.

Der Begriff Improvisation ist in der Musik durchaus nicht unumstritten. Der Komponist Karlheinz Stockhausen (1928–2007) bevorzugte den Terminus „Intuitive Musik“. Er sah Improvisation immer verbunden mit vorgegebenen Strukturen, spezifischen (stilgebundenen) Regeln und Formeln und lehnte dies eher ab. In seiner Praxis suchte er eine Musik, die durch kollektive Einstimmung rein aus der Intuition der Spieler*innen kommen sollte. In seinem Werk „Aus den Sieben Tagen“ (1968) verwendet er 15 Texte zur Einstimmung und als Spielanleitungen für das Ensemble⁴⁵. Dieses Verständnis von spontanem, intuitiven Musikmachen korreliert durchaus mit Harry Pepls freien Improvisationen, die er im Interview mit Nikolaus Kohler oft als Resultate von spezifischen Stimmungen und Inspirationen bezeichnet. Er sagte dazu: *„Eigentlich spiele ich immer, und wenn ich das aufnehmen kann, ist das immer wie ich drauf bin,*

⁴⁴ YouTube, „Improvisation Piano exercises from Chick Corea,“ aufgerufen am 14.12.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=yfoxdFHG7Cw>.

⁴⁵ vgl. Karlheinz Stockhausen, Werkeinführung zu: *Aus den Sieben Tagen*. Universal-Edition Kat.Nr. 26 (1968).

auch stimmungsmäßig. Also das find ich total gut, dass ich immer den Moment erwische.“⁴⁶

Intuition lautete auch der Titel eines Stücks, welches der Jazzpianist Lennie Tristano 1949 zusammen mit dem Saxophonisten Warne Marsh aufnahm und das zusammen mit dem in derselben Session aufgenommenen Titel *Disgression* als erstes dokumentiertes Beispiel für freie Improvisation im Jazz gilt. Das gleichlautende Album *Intuition*⁴⁷ erschien zehn Jahre bevor Ornette Coleman das stilprägende Album *Free Jazz – A Collective Improvisation*⁴⁸ aufnahm. Das Album *Intuition* ist auch insofern für das Thema dieser Dissertation bedeutend als darauf einige von Tristano am Klavier im Overdubbing-Verfahren aufgenommene Titel aufscheinen. Dabei klingen mindestens zwei Klavierspuren gleichzeitig – beide von Tristano selbst eingespielt. Dieser Idee folgte etwas später auch der Pianist Bill Evans⁴⁹.

Zwischen den Feldern der Improvisation mit unterschiedlich stark ausgeprägten Vorgaben und Voraussetzungen können sich Bereiche überlappen. Man stelle sich als Beispiel eine Situation vor, in der ein*e Musiker*in der klassisch-arabischen Musik auf ein Gegenüber aus dem Bereich der freien Improvisation trifft. Beide musikalischen Praxen enthalten Improvisation. Der Autor hat dieses Szenario selbst aktiv mitwirkend erlebt. Das musikalische Ergebnis mag aus rein musikalischer Sicht durchwachsen sein, jedoch wäre hier nicht nur der musikalische Wert zu beurteilen sondern auch der soziale und interkulturelle Mehrgewinn. Das verbindende Glied kann in dieser durchaus realen Situation ein improvisatorisches Herangehen sein, welches stark vom musikalischen Gehör geleitet ist. Allein der tonale Kontext klassisch-arabischer Musik mit Skalenbezug jenseits der Chromatik macht eine adäquate Notation meist unmöglich. George Lewis meint, improvisierende Musiker und Musikerinnen würden ihre Musik im selben Moment (zum ersten Mal) hören wie ihr Publikum. Lewis schließt

⁴⁶ Kohler, *Harry Pepl. Ein Portrait*, S. 134.

⁴⁷ Lennie Tristano and Warne Marsh: *Intuition*. Capital Jazz Records (1949), Neuauflage als CD: *Abstraction & Improvisation* (rec. 1946–1955). FIVEFOUR18 (Europe, 2007).

⁴⁸ Ornette Coleman, *Free Jazz – A Collective Improvisation By The Ornette Coleman Double Quartet*. Atlantic Records (USA, 1961).

⁴⁹ Bill Evans, *Conversations With Myself*. Verve Records (USA, 1963).

daraus, dass auch die Zuhörer*innen auf ihre Weise improvisieren – beide erleben Unmittelbarkeit als Teil des Hörprozesses⁵⁰.

Gemeinsam ist allen improvisatorischen Praxen, dass Musik aus dem Moment heraus geschaffen wird. Improvisierende Musiker*innen schöpfen aus ihrer musikalischen Vorstellung und greifen dabei auch auf Material, Spieltechniken, Strukturen und Erfahrungen zurück, die sie sich in einem vor dem Spielmoment liegendem Zeitraum angeeignet haben. Chris Dobrian, Professor für Komposition und Computermusik an der *University of California at Irvine* beschreibt Improvisation als einen Prozess, bei dem Musiker*innen – im Gegensatz zum detailgetreuen Lesen notierter Musik – ihr eigenes motorisches Gedächtnis und ihr kulturspezifisches Wissen zeigen können⁵¹. Das eigenverantwortliche kreative Handeln steht also im Mittelpunkt. Der Pianist und Komponist Paul Urbanek weist auf den Aspekt der musikalischen Form in improvisierter Musik hin und erwähnt den Jazzsaxophonisten Warne Marsh (1927–1987)⁵². Marsh vergleicht seine Musik in einem Interview aus dem Jahr 1976 mit der klassischen Improvisationspraxis, bei der ein Thema spontan erfunden und danach weiterentwickelt wird. Er erwähnt auch den kollektiven Schaffensprozess im Ensemble. Das improvisierte Thema gibt einen formalen Weg vor. Marsh differenziert diese Methode auch klar von der sogenannten „*free form*“ ab, bei der die Form selbst sich in jedem Moment ändert und neu entsteht.⁵³ Diesen künstlerisch-kreativen Ansatz setzte Warne Marsh zusammen mit dem Pianisten Lennie Tristano wie bereits weiter oben erwähnt mit den Aufnahmen *Intuition* und *Disgression* lange vor der Entstehung des Free Jazz um. Es handelte sich also um eine kompositorisch fokussierte Art der freien Improvisation im Kollektiv. Marsh's Herangehensweise ähnelt jener von Harry Pepl in seinen späten Jahren, mit dem entscheidenden Unterschied, dass Pepl alleine im Studio war und virtuelle Mitspieler*innen bzw. deren Stimmen durch das Overdubbing-Verfahren hinzufügte. Reagierten Warne Marsh, Lennie Tristano und weitere Ensemblemitglieder also aufeinander in einem einzigen Zeitabschnitt (ein

⁵⁰ George E. Lewis, „Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives,” In *Audio Culture. Readings in Modern Music*, herausgegeben von Christoph Cox und Daniel Warner (New York: The Continuum International Publishing Group, 2004) S.279ff.

⁵¹ Interview des Verfassers mit Prof. Chris Dobrian (University of California at Irvine) via Skype am 10.3.2015.

⁵² Interview des Verfassers mit Paul Urbanek am 21.4.2015 in Wien.

⁵³ Roland Baggenaes, „Interview mit Warne Marsh,” in *Coda Jazz Magazine*, Nr. 12 (1976), S.2–5.

take), so reagierte Harry Pepl quasi auf sich selbst im Lauf mehrerer, unmittelbar aufeinander folgender Zeitsegmente (mehrere *takes*).

Ziel des Abschnitts war es, die musikalische Improvisation in Bezug auf ihre Zeitlichkeit und ihren Grad der Fixierung zu untersuchen und sie damit dem anderen zu diskutierenden Bereich – der Komposition – gegenüberzustellen. Zumindest aus Sicht der Improvisation sind, wie es scheint, Moleküle des einen Bereichs (Improvisation) stets auch auf der Seite des anderen (Komposition) zu finden.

1.4 Das Kontinuum zwischen Komposition und Improvisation⁵⁴

“In fifteen seconds, the difference between composition and improvisation is that in composition you have all the time you want to think about what you have to say in fifteen seconds, while in improvisation you have only fifteen seconds.”

(Steve Lacy, Jazzsaxophonist, von Frederic Rzewski nach dem Unterschied zwischen Improvisation und Komposition befragt)⁵⁵.

Frederic Rzewski (*1938), US-amerikanischer Pianist, Improvisator und Komponist aus dem Kreis um John Cage und Mitbegründer des italienischen Improvisationskollektivs *Musica Elettronica Viva (MEV)* nimmt zu Improvisation und Komposition Stellung: In einer musikwissenschaftlichen Publikation meint er, dass Komposition im Wesentlichen eine Übertragung (Translation) von (musikalischer) Information vom Kurzzeit- ins Langzeitgedächtnis sei. So könne sie aufgeschrieben bzw. dokumentiert werden. Bei der Improvisation würde dieser Prozess des Festhaltens abgekürzt: Alles, was dem unmittelbaren Ausdruck einer Idee im Klang entgegensteht, wird – zumindest im Moment – vergessen. Komposition sei das Ergebnis eines kritischen Auswahlverfahrens, bei dem das Bewusstsein nur die „guten“ Ideen durchlässt. Improvisation sei eher eine Art freien Verbindens von Ideen, die sich ausdrücken dürfen ohne dieses Auswahlverfahren durchlaufen zu müssen. Er

⁵⁴ Lehmann, *Komposition und Improvisation*, S. 338–353.

⁵⁵ Frederic Rzewski, “Little Bangs. A Nihilist Theory of Improvisation,” in *Audio Culture. Readings in Modern Music*, herausgegeben von Christoph Cox und Daniel Warner (New York: The Continuum International Publishing Group, 2004), S.267.

meint auch, Improvisation gleiche einem kontinuierlichen Aufräumen („garbage removal“) von Vergangenen, sodass ein Vorwärtskommen überhaupt erst möglich würde⁵⁶.

Wenn man sich dem Begriff *Komposition* auf dem von Andreas Lehmann⁵⁷ beschriebenen Kontinuum nähert, drängen zuerst einige kritische Gedanken zur Wahrnehmung in der europäisch-abendländischen Musikwissenschaft in die Diskussion. Der Stellenwert der musikalischen Komposition als eine der beiden beschriebenen generativen Schaffensformen von Musik hat in der europäisch-abendländischen Musikgeschichte eine Bedeutung, welche weit über jene der Improvisation hinauszugehen scheint.

Der Jazzpianist und -komponist Herbie Hancock beschreibt die Improvisation als eine besondere Form des Komponierens und hebt somit die beiden Begriffe auf Augenhöhe⁵⁸. Es bleibt dennoch der Eindruck, dass Wahrnehmung und Bewertung der großen Komponisten – und berechtigterweise zunehmend auch Komponistinnen – vergangener Jahrhunderte und ihrer Werke das Musikwesen der europäisch-abendländischen Kultur noch immer dominieren.

Der deutsche Musiker, Musikwissenschaftler und Journalist Peter Niklas Wilson (1957–2003) schreibt von einer abgründigen Skepsis von Musiker*innen oder Musikwissenschaftler*innen der europäisch-abendländischen Schriftkultur gegenüber einer Musik, die sich dem bequemen Zugriff präziser Notation entzieht⁵⁹. Ein weiterer Grund für die mangelnde Präsenz improvisierter Musik in der europäisch-abendländischen Musiktradition ist der Aspekt ihrer Flüchtigkeit. Sie existiert quasi nur im Augen- bzw. Ohrenblick ihres Erklingens und entfaltet genau im Hier und Jetzt ihre maximale Strahlkraft und Schönheit. Der US-amerikanische Trompeter, Improvisator

⁵⁶ Rzewski, *Little Bangs*, S. 267.

⁵⁷ Lehmann, *Komposition und Improvisation*, S. 338–353.

⁵⁸ Kevin Sun, „An Interview with Herbie Hancock,“ *The Harvard Crimson*, abgerufen am 22.2.2024 <https://www.thecrimson.com/article/2014/3/27/interview-herbie-hancock/>.

⁵⁹ Peter Niklas Wilson, *Hear And Now. Gedanken zur Improvisierten Musik*. (Hofheim: Wolke Verlag, 2014), S.58.

und Musikwissenschaftler Leo Smith (*1941), der dem AACM-Kollektiv⁶⁰ entstammt, meint zum Zeitaspekt improvisierter Musik:

*„A piece of improvisation is done, and after it's done, there's nothing to be said about it because it affects your life whether you like it or not.“*⁶¹

Dieser Kommentar weist sowohl auf die Flüchtigkeit der improvisierten Musik hin als auch auf ihre verändernde Kraft. Darüber hinaus sagt Smith hier auch sinngemäß, dass man improvisierte Musik nicht im Nachhinein korrigieren könne. Dies ist eine schöne Querverbindung zur oben erwähnten „Müllbeseitigung“ (*garbage removal*) von Ferdinand Rzewski und spiegelt das Credo von Harry Pepl wider, der im Zusammenhang mit seinen *Instant Compositions* von der Unwiederholbarkeit des Augenblicks sprach⁶².

1.5 Komposition

Im Folgenden soll der Begriff „Komposition“ im Umfeld von Harry Pepls Methode des *Instant Composing* untersucht werden. Er stammt vom lateinischen Verb *componere* ab, aus dem wiederum das Substantiv *compositio* hervorgeht. Diese Wörter können eine Vielzahl von Bedeutungen haben. Die in diesem Kontext relevant erscheinenden sind vor allem: „zusammenbringen“, „zusammenstellen“ oder „erbauen“, „verfassen“ bzw. als Hauptwort „Zusammenstellung“, „Zusammensetzung“ und „Anordnung“⁶³. Dabei schwingt mit, dass der Prozess der Komposition sich über eine gewisse Zeitspanne erstreckt, ohne noch etwas über die eigentliche Dauer zu sagen. In der musikalischen Komposition könnte man es genauso verstehen: einzelne Teile werden über eine gewisse Zeitspanne hinweg erfunden und zusammengetragen, bis sie schließlich ein fertiges Ganzes ergeben. Der Komponist, Elektronik-Performer und

⁶⁰ AACM – Musikervereinigung des Free Jazz gegründet 1965 in Chicago. Association for the Advancement of Creative Musicians, abgerufen am 24.2.2024, <https://www.aacmchicago.org/>.

⁶¹ Valerie Wilmer, *As Serious As Your Life: The Story of the New Jazz*. (London: Quartet Books, 1977), S.112.

⁶² Pepl, Manuskript *Instant Composing*.

⁶³ PONS, Online Wörterbuch, abgerufen am 17.1.2024, <http://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/latein-deutsch/componere>.

künstlerische Forscher Johannes Kretz⁶⁴ spricht von Komposition als Anordnen musikalischer Elemente und der ständig zu überprüfenden Wechselwirkung zwischen diesen Elementen. Je länger eine Komposition dauere, desto höher die Anzahl der erforderlichen Entscheidungen – ein Problem, das in der Mathematik als „handshake problem“ bezeichnet wird⁶⁵. Dieser Definition von Komposition, die auf das Zeitausmaß des Prozesses fokussiert, steht Harry Pepls *Instant Composing* beinahe als Antithese gegenüber. Bei genauer Betrachtung wird man aber sehen, dass der Kompositionsprozess bei Pepls Methode durch das Einspielen und „Er-Improvisieren“ selten wirklich abgeschlossen war. Die Dauer des Prozesses beim Komponieren ist von entscheidender Bedeutung. Die etablierte Vorstellung ist, dass die Arbeit an einer Komposition meist länger dauert als die Wiedergabe des fertigen Werkes. So kann man davon ausgehen, dass Ludwig van Beethoven an seiner 5. Symphonie länger als 30 Minuten gearbeitet hat, was als durchschnittliche Aufführungsdauer des Werkes gilt. Natürlich gibt es Ausnahmen, bei denen genau mit diesem Zeitverhältnis gespielt wird wie z.B. John Cages Komposition *Organ2/ASLSP* („as slow as possible“). Sie wird derzeit in der St. Burchardi-Kirche in Halberstadt (Deutschland) in einer Version aufgeführt. Ihre Dauer weist sie mit 639 Jahren als die längste Komposition der Geschichte (und der Zukunft?) aus. Begonnen im Jahr 2001 wird sie nicht vor dem Jahr 2640 enden⁶⁶. Diese Zeitspanne ist nach menschlichem Ermessen länger als jene, die John Cage im Jahr 1987 für Ihre Erstellung und die 8-seitige Partitur aufwendete. Das Werk ist natürlich eine Ausnahme und auch als (zeitliche) Extremposition im Bereich der Komposition (und Interpretation sowie Rezeption) gedacht. Der Prozess des Komponierens verfügt also in der Regel über einen weitaus höheren Zeitrahmen als die Improvisation. Dazu kommt, dass das Material während dieses Prozesses theoretisch beliebig oft gelöscht, erneuert, verändert oder ausgetauscht werden kann. Der Unterschied zur Improvisation wie von Leo Smith weiter oben beschrieben ist in diesem Sinne klar erkennbar.

⁶⁴ Web-Auftritt von Johannes Kretz auf der Webseite der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Artistic Research Center, abgerufen am 20.2.2024, https://www.mdw.ac.at/ar_center/de/team-kretz_de/.

⁶⁵ Johannes Kretz, „Formalisierung kompositorischer Vorgänge mittels Computer Aided Composition: ein exemplarisches Beispiel künstlerischer Forschung,“ in Werner Hasitschka (Hg.), *Performing Translation. Schnittstellen zwischen Kunst, Pädagogik und Wissenschaft*. (Wien: Löcker Verlag, 2014), S.369–370.

⁶⁶ John Cage (1912–1992) *ORGAN/ASLSP* „As Slow As Possible“. Informationen auf der Projektwebseite des Halberstadt-Projekts: ASLSP – John-Cage-Organ-Kunst-Projekt Halberstadt, abgerufen am 17.1.2024, <https://www.aslsp.org/das-projekt.html>.

Dass Jazzmusiker*innen sich durch ihre Improvisationskunst auszeichnen scheint selbstverständlich. Dass viele von ihnen auch als Komponist*innen Bedeutung erlangt haben ist zwar bekannt, wird aber selten in den Vordergrund gestellt.

Harry Pepl ist vor allem als hervorragender Jazzgitarrist bekannt. Seine hier beschriebene Kompositionsmethode ist wohl besser zu verstehen, wenn man den Zugang verschiedener Jazzmusiker*innen zum Komponieren betrachtet. Der Pianist Herbie Hancock, Komponist zahlreicher heute als Jazzstandards geltender Werke, kam bereits zu Wort. Hier sollen weitere Beispiele genannt werden. Der Pianist Lyle Mays⁶⁷ war langjähriger Wegbegleiter des Gitarristen Pat Metheny, einem von Harry Pepl sehr geschätzten Gitarristenkollegen. Mays meinte, es gäbe eine eigene Tradition der Komposition im Jazz. Diese würde einerseits den klassischen, europäisch-abendländische Zugang verfolgen, die Form eines Stückes genau aufzuschreiben und andererseits den Zugang, Raum für die Improvisation zu lassen. Lyle Mays versuchte in seiner Arbeit als Komponist, diese beiden Zugänge miteinander zu versöhnen. Er beschrieb im Interview wie er aus einer 20 Sekunden langen Improvisation ein 12 Minuten langes Stück komponierte. Er meinte, dass die Essenz einer guten Komposition immer eine Improvisation wäre⁶⁸.

Ralph Towner (*1940), wie Harry Pepl Jazzgitarrist, verbindet in seinen Kompositionen häufig klassisch-kammermusikalischen Klang mit dem Groove von Jazz und Weltmusik. Natürlich wird auch der Improvisation ein großer Raum gegeben. Towner betont, wie wichtig es sei, immer wieder von seinem eigenen kompositorischen Schaffen Abstand zu nehmen und rechtzeitig eine Pause einzulegen – ähnlich wie ein Maler, der von seiner Leinwand einige Schritte zurücktritt um das ganze Bild zu sehen. In der Musik gehe es um Echtzeit, man müsse stets in Verbindung mit dem Klang bleiben, den man umschichtet und gestaltet⁶⁹. Der Kommentar fügt sich jenem von Herbie Hancock hinzu, der Komposition im Unterschied zu Improvisation nicht auf den

⁶⁷ Lyle Mays (1953–2020), Jazzpianist und Komponist: Lyle Mays, abgerufen am 24.2.2024, <https://www.lylemays.com/>.

⁶⁸ Gil Goldstein, *Jazz Composer's Companion*. (Rottenburg: Advance Music, 1993), S.112.

⁶⁹ Ebd., S.108.

Moment beschränkt, sondern als Prozess innerhalb einer länger andauernden Zeitspanne versteht.

Es stellt sich die Frage, ob es in diesem Prozess wichtig ist, Musik aufzuschreiben oder zu fixieren. Der Pianist und Komponist Paul Urbanek, der Harry Pepl gut kannte und mit ihm spielte, meint dazu in einem Interview:

„Musik als Ganzes ist irgendwann im Kopf fertig und dann schreibt man es auf oder halt nicht. (...) Das Aufschreiben hat das Dilemma in der klassischen Musik erzeugt, dass es keinen Plan B gibt und dass es nur als Kunst gilt, wenn es aufgeschrieben ist.“⁷⁰

Urbanek reagierte mit diesem Kommentar auch auf die Frage, weshalb Harry Pepl die Mühe aufwendete, seine Improvisationen via MIDI-Dateien vom Computer notieren zu lassen. In einem Interview erwähnt Pepls jüngerer Sohn Daniel mögliche Beweggründe für die Entscheidung, dessen Improvisationen zu notieren und von anderen spielen zu lassen: einerseits um sich „als Persönlichkeit in der Musik aufzulösen“ (er erwähnt in diesem Zusammenhang auch John Cage), andererseits um sich in einer Szene außerhalb des Jazz zu etablieren⁷¹. Außerdem wollte Harry Pepl die Musik möglichst „frisch“ aus der Improvisation heraus festhalten und notieren (lassen). Die Weiterbearbeitung interessierte ihn daher nicht sonderlich⁷². Die wachsenden gesundheitlichen Probleme Pepls und der damit einhergehende Verzicht auf eigene Live-Auftritte ab den 1990er Jahren waren ebenfalls ein Grund dafür, dass Pepl seine Musik durch Andere spielen ließ.

Joe Zawinul bezeichnete seine Improvisationen als Fundament für viele seiner Alben. Er sagte im Interview, er „habe das Talent, in einer (musikalischen) Form zu improvisieren, er habe also Stücke“⁷³. Bei einem der letzten Projekte vor Zawinuls Tod wurden Improvisationen, die er über viele Jahre aufgenommen und gesammelt hatte, für ein kammermusikalisches Ensemble orchestriert. Das *Absolute Ensemble* unter der

⁷⁰ Interview mit Paul Urbanek (21.4.2015).

⁷¹ Interview mit Daniel Pepl (27.12.2010).

⁷² Interview mit Daniel Pepl (2.2.2015).

⁷³ Neumüller, *Zawinul's Erdzeit*, S.75–76.

Leitung von Kristian Järvi, vereint mit einigen Mitgliedern des *Zawinul Syndicate* und Joe Zawinul selbst, spielte daraus das Album *Absolute Zawinul* ein⁷⁴.

Der Begriff *Komposition* ist mehrdeutig, beschreibt er doch einerseits den Prozess des Musikschaffens, andererseits ein fertiges Werk. Mit dem Begriff Komposition wird im allgemeinen Sprachgebrauch oft der Akt des Notierens einer (selbst erdachten) musikalischen Idee gleichgesetzt. Durch die Entwicklung unterschiedlicher Medien zur Tonaufzeichnung und unkonventionelle Notationspraktiken wurde diese Sicht erweitert. Mit Komposition werden auch Kriterien wie Autorenschaft, Geschlossenheit, Reproduzierbarkeit und Interpretation des Notierten verbunden⁷⁵.

Der Komponist Feruccio Busoni schrieb über das schriftliche Fixieren von Musik als einzige Möglichkeit, Improvisationen quasi einzufrieren und sie dann irgendwann wiedererstehen zu lassen. Komposition sei nur ein Hilfsmittel, in dem sich Improvisiertes kristallisiert und so erst wiederholbar wird⁷⁶.

Ein kleiner Exkurs ins Urheberrecht: Dort haben diese Aspekte große Relevanz, geht es doch darum, auf gesetzlicher Basis einen (Musik-)Werk zu definieren, zu schützen, seine Aufführungen zu registrieren und dem/der Urheber*in abzugelten. Musiker*innen, die einmal improvisierte Musik aufgeführt und diese auf einem Programmformular der österreichischen, staatlichen Verwertungsgesellschaft AKM angeführt haben, wissen wie wenig Tantiemen man im Vergleich zu Aufführungen von komponierter, notierter und von einer Kommission bewerteten und eingestuften Musik erhält. Verschriftlichung macht sich bezahlt. Oft ist traditionelle Notation der einzige Weg, die flüchtige Musik als bleibendes, wertschöpfendes Werk – vergleichbar einem Gemälde oder einem Buch – zu manifestieren.

In dieser Arbeit wird *Instant Composing* als eine Methode der Komposition beschrieben, die Improvisation zur Generierung von Ideen verwendet. Dies ist nicht bedeutungsgleich mit Jazz-Komposition, wenn es auch große Bereiche der Überlappung geben mag. Die Musikgeschichte erwähnt bedeutende

⁷⁴ Absolute Ensemble feat. Joe Zawinul, *Absolute Zawinul*, Intuition Records (Deutschland, 2009).

⁷⁵ Sabine Feisst, *Der Begriff „Improvisation“*, S.23.

⁷⁶ Feruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. 2.Ausgabe. (Leipzig: Insel-Verlag, 1916), S.20.

Jazzkomponist*innen wie Duke Ellington, Carla Bley, Thelonious Monk, Aki Takase, Charles Mingus, Maria Schneider, Chick Corea und viele andere. Jazz-Komposition ist nicht leicht mit wenigen Worten zu definieren, zählen dazu doch einfache Blues-Themen wie z.B. „Blue Monk“ von Thelonious Monk⁷⁷ bis hin zu komplexen, großformatigen Werken für Jazzorchester wie jene der US-amerikanischen Komponistin und Arrangeurin Maria Schneider⁷⁸. Die Bedeutung und Vielschichtigkeit der Komposition im Jazz lässt sich gut durch einen Blick auf den Stil und die Methoden von wichtigen Jazzkomponist*innen annähern.

Der britische Jazzkomponist Graham Collier (1937–2011) schreibt:

*„One of the unique strengths of Jazz lies in how what is written down is treated and developed during a performance.“*⁷⁹

Collier fokussiert hier auf Musik, die wie er schreibt „unvollständig“ notiert ist und einen gewissen Grad von Entwicklung oder zumindest Farbgebung („colouring“) verlangt⁸⁰. Diese Sichtweise weist auf die Bedeutung von Form und Umfang des vorgelegten Notenmaterials im Jazz hin. Die „Unvollständigkeit“ der Komposition bzw. einer Partitur im Sinne von Leerstellen ist keine Eigenart des Jazz. In der europäisch-abendländischen Musik des 15./16. Jahrhunderts diente Notation vorwiegend als Gedächtnisstütze für Interpret*innen und enthielt den Hinweis auf obligate Improvisationen. Der Improvisator und Musiktheoretiker Bert Mooiman zeigt in seiner Dissertation über die Improvisation in der Musik des 19. Jh, dass noch zu dieser Zeit die Partitur eher ein Leitfaden zur Wieder-Erschaffung eines klingenden Werkes war als ein exakter Plan für seine Reproduktion:

“...a performance of composed music was generally seen as recreation rather than reproduction. To the performer, the score served as a conversation partner

⁷⁷ Thelonious Monk schrieb den Jazz-Standard-Blues *Blue Monk* zu Beginn der 1950er Jahre. Die erste dokumentierte Aufnahme fand am 22. September 1954 im Trio mit Art Blakey und Percy Heath statt. JazzStandards, abgerufen am 8.5.2024, <https://www.jazzstandards.com/compositions-1/bluemonk.htm>.

⁷⁸ Als Beispiel sei erwähnt: Maria Schneider, *Evanesence*, Enja Records ENJ-8048-2 (Deutschland, 1994).

⁷⁹ Graham Collier, *The Jazz Composer. Moving Music Off The Paper*. London: Northway Publications, 2009), S.264.

⁸⁰ Ebd., S.264.

*rather than as an instructor.”*⁸¹

In der Neuen Musik ab Mitte des 20. Jahrhunderts kommt der Improvisation wieder wachsende Bedeutung zu. Fakt ist, dass jede noch so akribisch notierte Komposition mit allen erdenklichen Vortragsbezeichnungen von den Aufführenden jedes Mal etwas anders gespielt wird. Carl Dahlhaus spricht von den feststehenden primären, zentralen Parametern Tonhöhe und Tondauer und bezeichnet die sekundären Toneigenschaften Färbung, Artikulation und Dynamik als Substrat der Improvisation, die bei jeder Interpretation eines Werkes stattfindet⁸². Der holländische Pianist, Improvisator und Hochschulpädagoge Karst De Jong sagt dazu, die Partitur sei nur ein Richtungsgeber („a guide“)⁸³.

Hervorzuheben ist in der Praxis der Jazzkomposition, dass die Musik häufig für konkrete Musiker*innenpersönlichkeiten oder Ensembles komponiert ist und deren ganz charakteristischen Sound und ihre improvisatorische Sprache einbezieht. Die Kompositionen von Duke Ellington (1899–1974) für sein Orchester und Solisten wie Johnny Hodges (Altsaxophon)⁸⁴ mögen hier ein Beispiel sein, ebenso wie Gil Evans' (1912–1988) Arrangements und Re-Kompositionen für Jazzorchester und Miles Davis als Solist an der Trompete⁸⁵. Die Bedeutung des Moments in der Aufführung von Jazz-Kompositionen war für den Jazzbassisten Charles Mingus (1922–1979) von größter Bedeutung. In seinen „Workshop“-Bands wurden eigene Kompositionen während der Aufführung stets neu geformt. Mingus improvisierte als Bandleader quasi mit den Elementen seiner Stücke. Sue Mingus, seine langjährige Ehefrau und Herausgeberin einer Sammlung seiner Werke, bezeichnete ihn als „*Performing Composer*“⁸⁶. Charles Mingus selbst schreibt in seinen Liner Notes zum Album *Let My Children Hear Music*, dass jede*r Jazzmusiker*in den Platz eines/einer Komponist*in einnimmt, sobald er

⁸¹ Bert Mooiman, *An Improvisatory Approach to Nineteenth-Century Music*. (Dissertation an der Universität Leiden/NL, 2021), S.520.

⁸² Carl Dahlhaus, „Notenschrift heute,“ in *Notation in Neuer Musik*, herausgegeben von Ernst Thomas (Mainz: B. Schott's Söhne, 1965), S.34.

⁸³ Interview des Verfassers mit dem Pianisten und Hochschullehrer Karst De Jong am 14.2.2023.

⁸⁴ Ein Beispiel ist das Album *Far East Suite* von Duke Ellington und Billy Strayhorn mit Johnny Hodges als Solist am Altsaxophon, prominent zu hören im Titel *Isfahan*. Duke Ellington, *Far East Suite*, Bluebird/RCA (USA, 1967).

⁸⁵ Gil Evans und Miles Davis als Solist arbeiteten in mehreren Alben zusammen, so z.B. auf *Miles Ahead* (1957), *Porgy&Bess* (1958) und *Sketches of Spain* (1960).

⁸⁶ Charles Mingus: *More Than A Fakebook*. Herausgegeben von Sue Mingus: Jazz Workshop Inc. Hal Leonard Publ. New York 1991, S.4

oder sie auf Basis eines existierenden Werkes zu improvisieren beginnt:

*„I am going to give you a new melodic conception on a tune you are familiar with.
I am a composer.“*⁸⁷

Duke Ellington entschied bei so konkreten und großformatigen Werken wie seinen „*Sacred Concerts*“ unmittelbar vor jedem Auftritt über die Abfolge der Teile. Er behandelte also die komponierten Stellen als Module und setzte sein Programm so jedes Mal neu zusammen⁸⁸.

Joe Zawinul formte vom Keyboard aus bei Live-Konzerten die Stücke jedes Mal neu. Dies erfolgte einerseits durch musikalische Muster, die von Zawinul lange genug wiederholt und von den anderen Bandmitgliedern übernommen wurden, andererseits durch eindeutige Blicke Zawinuls, die er seinen Mitmusiker*innen zuwarf und sie dadurch zu einem Solo animierte⁸⁹.

Der Saxophonist und Pionier des Free Jazz Ornette Coleman (1930–2015) schuf als Komponist u.a. auch von den Ideen des Third-Stream inspirierte Werke für Orchester wie *Skies Of America*⁹⁰. 1960 nahm er mit seinem Quartett das Album *This Is Our Music*⁹¹ auf, welches in weiterer Folge zum stilbildenden Album *Free Jazz*⁹² führte. In den Liner Notes zu *This Is Our Music* schreibt Coleman über die Beziehung von Aufführenden/Spielenden und Komponist*innen im Jazz:

*Now – a little about the music called jazz. First it's the player. In classical music it's the composer. In Jazz the composer is needed also, but it it's the player who makes jazz so invaluable*⁹³.

Der US-amerikanische Musikwissenschaftler Bruno Nettl schreibt:

⁸⁷ Charles Mingus in den Liner Notes der CD: Charles Mingus, *Let My Children Hear Music*, reissued auf CD, Columbia Records (USA, 1991).

⁸⁸ John Hoybye, Peder Pedersen, Vorwort zur Chorpartitur: *Duke Ellington: Sacred Concerts*. (Warner Chappell Music Scandinavia AB, 1997).

⁸⁹ Diese Beobachtung machte der Verfasser selbst bei einem Live-Konzert des Zawinul Syndicate am 2.8.2002 beim Jazzsommer Graz aus einer günstigen Perspektive seitlich der Bühne, in unmittelbarer Nähe zu Joe Zawinul.

⁹⁰ Ornette Coleman / The London Symphonic Orchestra, *Skies Of America*, Columbia Records (USA, 1972).

⁹¹ Ornette Coleman / The Ornette Coleman Quartet, *This Is Our Music*, Atlantic Records (USA, 1961).

⁹² Ornette Coleman, Album *Free Jazz – A Collective Improvisation*.

⁹³ Ornette Coleman, *Album Liner Notes This Is Our Music*. In: The Ornette Coleman Quartet, *This Is Our Music*. Atlantic Records (USA, 1961).

*„Improvisation and composition are opposed concepts, we are told – the one spontaneous, the other calculated; the one primitive, the other sophisticated; the one natural, the other artificial.“*⁹⁴

Hier sei an Harry Pepl's Kommentar über die „an sich getrennten“ Bereiche der Improvisation und Komposition erinnert. In so deutlichen Artikulationen über Unterschiede zwischen Improvisation und Komposition wird spürbar, wie sehr sich die beiden Konzepte des Musikschaffens trotz aller Unterschiede auch überlappen.

Interessant ist hier auch die Sicht des Malers Wassiliy Kandinsky, der in seiner Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ die Begriffe *Impression*, *Improvisation* und *Komposition* als drei Ursprungsquellen für sein Schaffen nennt. Während *Impressionen* aus direkten Eindrücken der äußeren Natur entstehen und in zeichnerisch-malerischer Form zum Ausdruck kommen, nähren sich Improvisation und Komposition aus der inneren Natur. *Improvisation* ist für ihn der hauptsächlich unbewusst und größtenteils plötzlich entstandene Ausdruck innerer Vorgänge. *Komposition* ist für ihn ebenfalls der Ausdruck innerer Vorgänge, welche allerdings im Unterschied zur Improvisation lange und beinahe pedantisch nach ersten Entwürfen geprüft und ausgearbeitet werden⁹⁵.

1.6 Improvisation – Komposition – Interpretation

Sabine Feisst spricht von der herkömmlichen Dichotomie Komposition-Interpretation und meint damit die Interessensgemeinschaft zwischen den Schaffenden (Komponist*innen) und den Aufführenden (Interpret*innen)⁹⁶. Der Pianist und Interpret zeitgenössischer Musik Herbert Henck schreibt in seinem Buch „Experimentelle Pianistik“:

⁹⁴ Bruno Nettl, „Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach“, *The Musical Quarterly* LX, 1 (1974): 1–19, <https://doi.org/10.1093/mq/LX.1.1>, S.4.

⁹⁵ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei*, 3. Auflage der 2004 revidierten Neuauflage (Bern: Bentelli Verlag, 2009), S.146.

⁹⁶ Sabine Feisst, *Der Begriff „Improvisation“*, S.198.

„Komposition bedarf zumeist der Interpretation, und, wie der Fisch des Wassers, umgekehrt die Interpretation noch mehr der Komposition.“⁹⁷

Wie drückt sich jedoch eine Komposition in der Interpretation des in ihr fixierten Werkes aus? Dazu muss man auch die Frage stellen, was denn ein musikalisches Werk ist. Für die Musik des 19. Jahrhunderts und zumindest der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts scheint dieser Begriff klar mit der Existenz einer Partitur, also von geschriebenen oder gedruckten Noten verknüpft zu sein. So meint Carl Dahlhaus noch 1985, ein Werk würde auch unabhängig von seiner Aufführung als Notentext existieren⁹⁸. Demnach bräuchte ein solches weder aufgeführt werden, noch würde dabei ein zuhörendes rezipierendes Publikum eine Rolle spielen. Dem gegenüber stehen Positionen, die die Bedeutung des Erklings des musikalischen Werks und die Gesamtwirkung einer Aufführung betonen, inklusive visueller, bewusst oder unbewusst choreographischer Facetten, der Räumlichkeit des Aufführungsortes und vieler anderer Faktoren. Die Musikwissenschaftlerin Christa Brüstle schreibt über die Performance in der Neuen Musik, dass eine Notation Anleitungen enthalte, die erst in einer Aufführung umgesetzt werden könnten. Notation vergleicht sie mit einer Zeichensprache, die das Klingende unvollständig darstellt und die erst in ihrer Umsetzung ein sinnlich erfassbares, klingendes Resultat ergibt⁹⁹. Dem fügt sich die bereits erwähnte Aussage über die Partitur als Richtungsgeber von Karst De Jong¹⁰⁰ hinzu.

Diese Anmerkungen zum Verhältnis der Interpretation zu Komposition und Improvisation sind bedeutsam für die Analyse der *Instant Compositions* Pepls und ihrer Aufführungen, auf die im Hauptteil dieser Arbeit eingegangen wird.

Harry Pepl komponierte während seiner Zeit als Jazzgitarrist und Livemusiker vor allem für sich selbst und seine Ensembles. Für die Mitmusiker*innen seiner Projekte

⁹⁷ Herbert Henck, *Experimentelle Pianistik: Improvisation – Interpretation – Komposition*. (Mainz: Schott' Söhne, 1994), S.10.

⁹⁸ Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, *Was ist Musik?* (Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1987), S. 195f.

⁹⁹ Christa Brüstle, „Performativität/Performance in der neuen Musik,“ *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 10, Nr. 1 (2001), S. 271–283.

¹⁰⁰ Interview mit Karst De Jong am 14.2.2023.

war er bei seinen eigenen Stücken quasi eine lebende Hörpartitur neben wenigen handschriftlichen Notenskizzen in Form einfacher Lead-Sheets, d.h. notierten Melodien mit jazzüblichen Akkordsymbolen. Er wirkte also innerhalb eines Ensembles – wie oben beschrieben Joe Zawinul – als Komponist, Bandleader, Interpret seiner eigenen Musik und Improvisator in Personalunion. Der Jazzsaxophonist Wolfgang Puschnig wirkte bei Pepls Projekt *Airmail* während der 1980er Jahre mit und bestätigt in einem Interview, dass er zwar Noten von Pepl bekam, die Parts aber aus Pepls Vorspiel auswendig lernen musste, „weil sie eigentlich nicht zu notieren waren“¹⁰¹. Diese Vorgangsweise bestätigt auch Harry Pepl selbst im Interview und erzählt, dass es von den Stücken zwar Noten gab, während der Proben aber viel gemeinsam geübt und Material auch noch verändert wurde¹⁰².

In der Phase des *Instant Composing* ab etwa 1989 zielte Pepl verstärkt darauf ab, für Interpret*innen und Ensembles zu komponieren, die seine Musik ohne ihn selbst als mitwirkenden Musiker aufführen sollten.

Durch die Vereinfachung und Perfektionierung von Tonaufnahmeverfahren Mitte des 20. Jahrhunderts sowie die Digitalisierung von Klangerzeugung ab den 1980er Jahren wendeten sich viele Komponisten der Praxis zu, für diese Medien zu komponieren. Schon im 19. Jahrhundert wurden mechanische Instrumente wie das Walzenklavier (Player Piano) und die Barrel Organ erfunden, die zur Aufführung eines Werkes kein*e Spieler*in benötigten. Die Notation konnte mittels eines Codes direkt auf eine mit Wachs beschichtete Walze oder auf eine Papierrolle geschrieben werden, welche dann bei der Wiedergabe die mechanischen Impulse für die Tonerzeugung steuerte. Durch diese Entwicklungen wurde die Rolle der Interpretation neu definiert, war doch in vielen Fällen kein*e Musiker*in nötig, um das Werk hörbar zu machen. Man kann in diesem Prozess neben der technologischen Entwicklung auch eine Ökonomisierung des Musikmarktes erkennen (Einsparung von Musiker*innen). Herbert Henck spricht davon, durch Tonträger ästhetisch und ökonomisch von einem komplexen System aus Technik und marktgerechter Produktverwertung abhängig zu sein¹⁰³. Diese Praxis führt allerdings zum Verschwinden echter Interaktion zwischen der klingenden Musik

¹⁰¹ Interview des Verfassers mit Wolfgang Puschnig am 4.3.2015 in Wien.

¹⁰² Kohler, *Harry Pepl. Ein Portrait*, S.92.

¹⁰³ Henck, *Experimentelle Pianistik*, S.130.

und den Zuhörenden. Das abgespielte Musikstück klingt – mit Ausnahme von raumakustischen oder anderen technischen Facetten – immer genau gleich. Ein Live-Konzert war und ist ein visuelles, gemeinschaftliches und emotionales Erlebnis im Raum zwischen Aufführenden und Zuhörenden. Dieser interaktive Aspekt verschiebt sich bei einer rein mechanischen Reproduktion eines musikalischen Werks deutlich in Richtung der Zuhörenden. Auf Seiten der mechanischen Reproduktion bleiben höchstens noch unvorhergesehene technische Probleme, die der Zufall mit sich bringen könnte. Improvisation und das Zulassen des Zufalls in der Interpretation durch Musiker*innen scheinen dem Leben näher zu stehen als statisch-mechanische Reproduktion. Diese Zusammenhänge zwischen mechanisch fixierter Musik und der Rezeption durch ein Publikum sind für die Betrachtung von Pepls Aufnahmen nach 1995 bedeutsam. Pepl nahm seine Musik aus gesundheitlichen Gründen nicht live auf sondern ausschließlich in seinem Tonstudio. Dennoch hoffte er, die so entstandenen Werke für ein Publikum zugänglich zu machen. Dies gelang in Projekten nach seinem Tod durch die Musiker Clemens Salesny und Martin Bayer auch auf höchst interaktive Weise und wird bis heute fortgeführt. Diesen Projekten ist ein eigenes Kapitel im Hauptteil gewidmet.

Es scheint also, dass Notation nicht alle Aspekte der Musik bzw. des Klanges an den Interpreten oder die Interpretin übermitteln kann. Visuelle Fixierung entspricht nicht lückenlos der flüchtigen Natur von Klang. Chris Dobrian meint dazu, Notation könne die Phrasierung nicht entsprechend abbilden, was z.B. durch Vorsingen durchaus möglich sei¹⁰⁴. In diese Richtung zielt ein Kommentar des Bratschisten Herbert Kefer (Artis Quartett), der die durch den Komponisten Harry Pepl bei der Probenarbeit vorgesungenen und gestisch dargestellten Passagen als besonders wertvolle Ergänzung zur Partitur bezeichnete¹⁰⁵. Auch Wolfgang Puschnigs Kommentar zur Notwendigkeit des Auswendiglernens von Pepls Phrasen untermauert diese Sicht¹⁰⁶. Nicht jedes klingende Detail kann schriftlich fixiert werden. Für manche Aspekte einer Komposition eignet sich z.B. die sprachliche Vermittlung vom Komponisten oder der Komponistin zum Interpreten oder der Interpretin besser. Chris Dobrian sieht zwei Trends der Komposition in den letzten Jahrzehnten: einerseits die Tendenz, alles noch

¹⁰⁴ Interview mit Prof. Chris Dobrian (10.3.2015).

¹⁰⁵ Interview des Verfassers mit Herbert Kefer, Bratschist des Artis-Quartetts am 7.1.2015.

¹⁰⁶ Interview mit Wolfgang Puschnig (4.3.2015).

genauer aufzuschreiben und jedes Detail in der Partitur abzubilden, andererseits die Strategie, den Interpret*innen Strukturen anzubieten, bei denen sie selbst Entscheidungen treffen und improvisieren sollen.

“It has been one trend, in the last fifty years of composed music, to notate more and more aspects of the music in greater and greater detail. An opposing trend has been to notate in less detail, writing out structures for improvisation, guided improvisation, mobile forms, suggestive graphisms, or some combination of these” ¹⁰⁷.

Interpretation enthält immer auch ein gewisses Maß an Improvisation, um die „Informationsleerstellen“ der (notierten) Partitur irgendwie aufzufüllen. Der Musikwissenschaftler und Komponist Neil Sorrell schreibt:

*„The sketchier the notation the more interpretation – or improvisation – is necessary“*¹⁰⁸

Das bedeutet frei übersetzt soviel wie: Je „entwurfhafter“ die Notation desto mehr Bedarf an Interpretation – oder eben auch Improvisation.

Im Jazz scheint Interpretation auf den ersten Blick eine eher untergeordnete Rolle zu spielen. Die Improvisation steht im Vordergrund und es kommt in der Spielpraxis relativ wenig Notation vor. Eine Ausnahme sind Werke für Jazzorchester (Big Band), bei denen aufgrund der Anzahl der Mitwirkenden und der hierarchischen Struktur eine gesteigerte musikalische Organisation mit einer Partitur und möglicherweise auch einer dirigierenden Person erforderlich ist. Man spricht von Jazzmusiker*innen kaum als „Interpret*innen“ eines Werkes im klassischen Sinn. Jedoch ist die Art wie Billie Holiday eine Jazzballade singt eine sehr individuelle Interpretation eines Liedes, das in seiner verlegten Form auch als Partitur für Stimme und Klavier existiert¹⁰⁹. Dass

¹⁰⁷ Chris Dobrian, “Thoughts on Composition and Improvisation,” Department of Music: UCI Claire Trevor School of the Arts, abgerufen am 16.2.2024, <https://music.arts.uci.edu/dobrian/CD.comp.improv.htm>.

¹⁰⁸ Neil Sorrell, “Improvisation”, in *Companion to Contemporary Musical Thought*, Vol. 2, herausgegeben von John Paynter, Tim Howell, Richard Orton und Peter Seymour, (London: Routledge, 1992), S. 781.

¹⁰⁹ Viele Jazzstandards wurden ursprünglich als Songs innerhalb eines Films, Musicals oder einer Varieté-Show geschrieben und wurden als „piano-vocal-score“ verlegt.

dabei ein hohes Maß an Improvisation auf den verschiedensten musikalischen und außermusikalischen Ebenen stattfindet zeigt, dass auch Improvisation und Interpretation sehr stark ineinander verwoben sein können. Aus Sicht der Musizierpraxis des Jazz trifft der oben angeführte Kommentar von Sorrell¹¹⁰ auf den Punkt: Notation existiert im Jazz häufig als Lead-Sheet, also als Melodie mit Akkordsymbolen. Dies entspricht einem hohen Grad an „Skizzenhaftigkeit“ („*sketchy*“, Sorrell) und verlangt von den Künstler*innen eine improvisatorische Herangehensweise vom ersten Moment an. Verschiedene musikalische Projekte, die Klassik und Jazz miteinander verbinden, helfen bei einem erweiterten Verständnis der Begriffe: Uri Caine's Projekt *Urlicht/Primal Light*¹¹¹ verwendet teilweise originale Partitur-Stellen von Kompositionen von Gustav Mahler und generiert daraus Improvisationen der verschiedenen Ensemble-Mitglieder. Es handelt sich dabei um sehr freie, teilweise bereits vom ursprünglichen Text abgelöste Interpretationen, die ihren improvisatorischen Ansatz eher aus dem Klangbild des Originals beziehen als aus konkretem Notentext.

Das erwähnte Kontinuum von Andreas C. Lehmann¹¹² bewährt sich offensichtlich als Modell – hier Komposition, dort Improvisation und Interpretation als Herangehensweise an ein Werk irgendwo dazwischen. Eine genauere Betrachtung der von Pepl als „an sich getrennt“ bezeichneten Bereiche zeigt also, wie stark sie miteinander und ineinander verwoben sind. Die Begriffe lösen sich in ihrer Eindeutigkeit und Polarität zueinander auf.

Diese Erkenntnis ist bedeutend, will man die Besonderheiten der *Instant Compositions* von Harry Pepl verstehen und ihnen als Interpret oder Publikum mit dem adäquaten „Ohrenmaß“ gegenüberreten.

Musik, die sich durch hohe Komplexität einer konkreten Notation entzieht, kann bewusst für den Akt des Zuhörens visualisiert werden und somit eine Erweiterung und Verstärkung des Rezipierens erfahren. György Ligeti erarbeitete mit dem Grafiker Rainer Wehinger im Jahr 1970 für seine Tonband-Collage *Artikulation* (UA 1958) eine

¹¹⁰ Sorrell, „Improvisation“, S.781.

¹¹¹ Uri Caine, *Urlicht / Primal Light*, Winter&Winter Records (Deutschland, 1997).

¹¹² Andreas C. Lehmann, „Komposition und Improvisation.“, S. 338–353.

Hörpartitur („Aural Score“)¹¹³. Die Hörpartitur wurde bei Schott verlegt¹¹⁴ und sollte eine „benutzerfreundlichere“ Version der sehr komplexen Originalpartitur von Ligeti aus dem Jahr 1958 darstellen. Die Haupt-Klangeigenschaften sind auf einer Zeitachse durch Konturen und Farben anstatt auf traditionellen Notenzeilen dargestellt. Farben stehen für Dynamik, Punkte für Klangimpulse und „Kämme“ für Geräusche. Die Hörpartitur wurde durch Ligeti selbst autorisiert, 1998 datiert und handsigniert¹¹⁵. Dazu existiert ein Youtube-Video des Computer-Musikers Donald Craig¹¹⁶, auf dem die grafische Hörpartitur Wehingers mit der Tonband-Collage Ligetis in einem Video synchronisiert wird¹¹⁷.

Hier soll auch die Position von Wassily Kandinsky, dem Pionier der abstrakten Malerei, eingebracht werden. Zwischen 1907 und 1917 entstanden zahlreiche Gemälde, die der Künstler *Improvisations* nannte. Für Kandinsky waren seine Improvisationen Ausdrücke der Vorgänge inneren Charakters, also Eindrücke von der inneren Natur¹¹⁸. Die Gemälde Kandinskys strahlen nach Einschätzung des Autors eine spürbare Nähe zu den abstrakten musikalischen Improvisationen Harry Pepls aus. Bemerkenswert ist auch, dass Kandinsky seine Improvisationen von einer weiteren Werkgattung, den Kompositionen (*compositions*), abgrenzte. Eine Trennung, an deren musikalischer Auflösung Harry Pepl nach eigenen Angaben stets arbeitete.

¹¹³ Ruth Renée Reif, „Musik küsst Bildende Kunst.“ *Crescendo Magazin*, Nr. 5 (2018), S.39.

¹¹⁴ Wehinger, Rainer. Ligetis *Artikulation* (1958) - Hörpartitur. Mainz: Verlag Schott, ED6378-10, 1970.

¹¹⁵ Földvári Books. „Inscribed by Ligeti - Association Copy of Artikulation's Aural Score,“ abgerufen am 7.3.2024, <https://www.foldvaribooks.com/pages/books/977/gyorgy-ligeti-rainer-wehinger-foreword-erhard-karkoschka/artikulation-elektronische-musik-eine-horpartitur-von-rainer-wehinger-electronic-music-an>.

¹¹⁶ Donald Craig, Computer music composer and software developer. ISEA Archives, abgerufen am 20.2.2024, <https://isea-archives.siggraph.org/person/donald-craig/>.

¹¹⁷ Donald Craig: Ligeti-Artikulation. In: https://youtu.be/71hNI_skTZQ abgerufen am 15.11.2018

¹¹⁸ Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, S.110.



Abbildung 4: Wassily Kandinsky: *Improvisation* (um 1913)

1.7 Harry Pepls Instant Composing - verwandte Praxen

Aus den vorhergehenden Abschnitten geht hervor, dass Komposition und Improvisation eher ineinandergreifen als voneinander abgetrennt zu sein. Dennoch hat erst der Versuch einer isolierten Betrachtung der beiden Bereiche erkennen lassen, wie stark sie ineinander verwoben sind. Man kann also Pepls *Instant Composing* als das „Komponieren im Ohrenblick“ verstehen. Improvisierte Musik wird im Moment oder unmittelbar nach ihrer Hervorbringung fixiert und damit zur Komposition – das ist Harry Pepls Position. Er war jedoch nicht der Erste, der sich dieser Herangehensweise beim Komponieren bediente. In diesem Abschnitt sollen einige weitere Beispiele erwähnt werden. Dabei liegt der Fokus nicht auf einer chronologisch korrekten Auflistung, sondern auf der Nähe zu Pepls Arbeitsweise.

Der italienische Komponist Giacinto Scelsi (1905–1988) schuf in den Jahren 1939 - 1955 ein umfangreiches Werk für Klavier. Dazu zählen Sonaten, Zyklen und Suiten. Diese Werke entstanden aus einem improvisatorischen Moment direkt am Klavier. Sie wurden auf Tonband aufgenommen und anschließend Scelsis Assistenten zur Transkription übergeben. Ab Mitte der 1950er Jahre verwendete Scelsi auch einfache elektronische Instrumente, mit denen er einstimmige Melodien aufnahm und anschließend zusammenmischte¹¹⁹. Der Hinweis auf Scelsi ist in diesem Kontext

¹¹⁹ Liner Notes zum Album: *Suiten für Klavier Nr.8+9*. Musikproduktion Dabringhaus Und Grimm. Januar 2015
 Scelsi, Giacinto: *Suite Nr. 8 Bot Ba, Suite Nr. 9 Ttai*, Musikproduktion Dabringhaus Und Grimm (Deutschland, 2015).

bedeutend. Georg Pepl, der ältere Sohn von Harry Pepl und in Deutschland lebender Musikjournalist, erwähnt in einem Interview, dass sein Vater in einer Radiosendung von der Arbeit Scelsis gehört hatte und von ihr fasziniert war¹²⁰. Auch Daniel Pepl erwähnt den Einfluss des italienischen Komponisten, den sein Vater als „den in der Höhle Lebenden“ bezeichnete. Es lässt sich eine Parallele in der Entwicklung der eingesetzten Mittel erkennen. Scelsi komponierte zuerst vorwiegend am akustischen Klavier und ging später auf elektronische Instrumente über. Die „*method of writing*“ Scelsis wird auch in den Liner Notes von Harry Pepls 1990 erschienenem Album *Schönberg Improvisations* als Inspirationsquelle erwähnt¹²¹. Harry Pepl schlug etwa 30 Jahre nach Scelsi und nach Einsetzen der digitalen Revolution der 1980er Jahre einen ähnlichen Weg ein, indem er zum Komponieren die MIDI-Gitarre einsetzte.

Der deutsche Komponist, Improvisator und Musikwissenschaftler Manfred Stahnke (*1951) komponierte mehrere Werke indem er – ähnlich Giacinto Scelsi, allerdings in einer technologisch ausgereifteren Version – Musik direkt über das Diskklavier einspielte, somit aufnahm und anschließend mit verschiedenen Manipulationen wie Übereinander-Schichtungen oder Verdünnungen zu einer Partitur/Notation umarbeitete¹²². Peter Niklas Wilson schreibt über Stahnke, dass in dessen Werken die Notation nicht mehr das Medium des kreativen (improvisatorischen) Prozesses sei, sondern ein Derivat desselben¹²³.

Der niederländische Komponist Louis Andriessen (1939–2021)¹²⁴ war ein Zeitgenosse des icp-Orchestra-Mitbegründers Misha Mengelberg und gehörte in den 1960er Jahren zum selben niederländischen Komponistenkollektiv. Er verglich in einem Interview mit der Cellistin Frances-Marie Uitti, für die er ein Werk für Cello solo komponierte, *Instant Composing* mit dem Improvisieren vor Publikum, ein Prozess bei dem man direkte Entscheidungen treffen müsse. Davon grenzt er das Spiel

¹²⁰ Interview des Verfassers mit dem Musikjournalisten und -wissenschaftler Georg Pepl, Harry Pepls älterem Sohn, am 25.8.2015.

¹²¹ Liner Notes zum Album: Harry Pepl, *Schönberg Improvisations*, Amadeo Records (Österreich, 1990).

¹²² TonArt Hamburg, abgerufen am 25.4.2023, <https://tonarthamburg.com/die-musiker/manfred-stahnke/>.

¹²³ Wilson, *Hear And Now*, S. 74.

¹²⁴ Wikipedia, „Louis Andriessen,“ abgerufen am 7.3.2024, https://de.wikipedia.org/wiki/Louis_Andriessen.

(Improvisieren) ab, bei dem niemand zuhört und bei dem man Zeit hat, nach Dingen zu suchen¹²⁵.

Der Improvisator und Musiktheoretiker Bert Mooiman weist im Interview auf Aufnahmen von klassischen Improvisatoren aus dem frühen 20. Jahrhundert hin, die zu einem späteren Zeitpunkt notiert und somit zu Repertoire-Werken wurden: Der Organist Louis Vierne (1870–1937) spielte (aus aufnahmetechnischen Gründen) kurze Improvisationen in der Dauer von max. 2–3 Minuten ein. Der britische Komponist Edward Elgar (1857–1934) nahm 1929 Klavier-Solo-Improvisationen auf. Der spanische Komponist und Pianist Enrique Granados (1867–1916) nahm ebenfalls Improvisationen auf. Aus all diesen Aufnahmen wurden später Transkriptionen hergestellt, die sich dann in das Gesamtwerk der Komponisten einordneten und von Interpret*innen aufgeführt wurden und werden¹²⁶.

Josef („Joe“) Zawinul (1932–2007), einer der bedeutendsten Jazzmusiker und in mehrfacher Hinsicht stilbildend, nahm eigene Improvisationen auf und wählte im Nachhinein die besten Passagen aus, um sie für sein Ensemble als Komposition bzw. Vehikel für Improvisationen zu notieren oder sie „notationsfrei“ durch Vorspielen an das Ensemble zu vermitteln.

Joe Zawinul und Pepl verbindet auch die intensive Beschäftigung mit der Musikelektronik ihrer Zeit. So wie Pepl setzte auch Zawinul die jeweils neuesten Synthesizer ein. Die Faszination für diese Instrumente könnte auch eine gemeinsame Ursache haben: Pepl und Zawinul hatten in ihrer Kindheit Akkordeonunterricht. Dazu sagt Joe Zawinul in einem Interview, er hätte durch das Akkordeon auf Knopfdruck (Registerwechsel) Zugriff auf neue Klangfarben. Für ihn sei das Akkordeon der erste richtige Synthesizer gewesen¹²⁷. Joe Zawinul sah ähnlich wie Pepl die Errungenschaft von Synthesizern darin, viele verschiedene Instrumente – z.B. jene eines Symphonieorchesters – ersetzen zu können und durch ein kleines Ensemble (wie seine eigene Formation *Weather Report*) spielen zu lassen. In einem Interview kurz vor seinem Tod nahm Zawinul zu seiner Verwendung elektronischer Instrumente

¹²⁵ Vgl. Louis Andriessen, „Interview/Dialog mit Frances-Marie Uitti,“ *Contemporary Music Review* 25, Nos. 5/6, (October/December 2006), S.541–548.

¹²⁶ Interview mit Bert Mooiman am 24.2.2023.

¹²⁷ Brian Glasser, *In A Silent Way: A Portrait of Joe Zawinul*. (London: As Long as It's Hot, 2009), S.209.

Stellung: Im klassischen Orchester gäbe es im Grunde nur wenige Instrumente, die könne man an zwei Händen abzählen, Blech, Holz, Streicher und Percussion. Das Spektrum an elektronischen Instrumenten verglich er mit einer großen Speisekarte, die ihm die Auswahl aus hunderten verschiedenen Instrumenten ermöglichte¹²⁸. Dazu im Vergleich Harry Pepl über seine Verwendung der MIDI-Gitarre und des Gitarren-Synthesizers: „...mit ihrer Hilfe kann ich mich gewissermaßen klanglich tarnen und vermag so, obwohl ich nur Gitarre spiele, in die Klangfarbe jedes nur erdenklichen Instruments zu schlüpfen.“¹²⁹

1.8 Overdubbing bei Harry Pepl und im Jazz

Harry Pepl verwendete für seine *Instant Compositions* häufig das Verfahren des *Overdubbing*. Dabei handelt es sich um ein Aufnahmeverfahren, bei dem mehrere Tonspuren hintereinander aufgenommen und meist abschließend zu einer einzigen Tonspur gemixt werden. Die vorher aufgenommenen Tonspuren bzw. eine Auswahl daraus können während der Aufnahme der nächsten Spur z.B. mit einem Kopfhörer mitgehört werden. Dabei ist je nach musikalischem Bedarf eine Synchronisation wichtig. Sie kann z.B. durch eine eigene Spur mit einem Metronomklick organisiert werden. Diese Methode ist in ihrem Kern unabhängig von der Art und Anzahl der beteiligten Schallquellen. Es kann sich um live gespielte akustische wie synthetische Instrumente oder Gesang handeln aber auch um programmierte Tonspuren eines Sequenzers. Die Grenzen werden durch die verfügbare Technologie bestimmt. Das Overdubbing-Verfahren ist bei Studioproduktionen im Bereich der Popmusik seit langer Zeit Standard. Das Verfahren wurde durch die digitale Musiktechnologie der 1980er Jahre entscheidend vereinfacht, verwendet wurde es jedoch bereits davor im Bereich analoger Audio-Technologie mit Mehrspur-Tonbandgeräten. Produktionsprozesse lassen sich durch Overdubbing zeitlich und teilweise örtlich unabhängig voneinander gestalten. So kann eine Pilotspur mittels Software vorproduziert werden, der Gesang und verschiedene Instrumente kommen erst später – teils voneinander räumlich und zeitlich unabhängig – dazu. Das alles lässt sich bei

¹²⁸ Neumüller, *Zawinul's Erdzeit*, S.75–76.

¹²⁹ Pepl, Manuskript *Instant Composing*.

einem hohen Grad von vorheriger Durchplanung (Komposition, Arrangement, Sound Design) relativ einfach umsetzen. Das hörbare Endergebnis kann gezielt auf Bedürfnisse des Marktes abgestimmt werden. Ein Großteil der heutigen Popmusik wird auf diese Weise produziert. Dabei ist auch das Kriterium des durchgehenden Zeitmaßes (Zeitraster bzw. Taktstruktur) wichtig, an dem sich Teile, Phrasen und einzelne Klang-Events ausrichten lassen. Overdubbing zu bereits existierenden Spuren spart Zeit und Geld bei der Behebung von fehlerhaften Ensembleaufnahmen, da die beteiligten Personen mit ihrem Part nicht stets von ganz vorne beginnen müssen.

Im Bereich von Musik, die vorwiegend live gespielt wird und oft kein striktes Tempo hat, scheint das Overdubbing-Verfahren nicht so naheliegend zu sein. In den letzten zwei Jahrzehnten hat sich jedoch durch einfach zu bedienende Loop-Geräte nahezu ein eigener Performancestil herausgebildet, bei dem solistisch agierende Musiker*innen ihr Spiel in Echtzeit aufnehmen, diese Loops abspielen und dazu neue Spuren aufnehmen. Als Beispiel sei der norwegische Pop-Sänger Jarle Berntoff genannt, der als One-Man-Show live und im Studio auf virtuose Weise mehrere Spuren in Echtzeit übereinanderlegt und so ganze Songs interpretiert¹³⁰.

Zurück zu Harry Pepl und seiner Arbeit mit Overdubbing und improvisierter Musik: Musik mit einem hohen Grad an Improvisation („ex tempore“) wie z.B. Jazz bezieht ihre besondere Qualität aus der Tatsache, dass sie im Moment entsteht. Die Vermutung, ein durch Overdubbing in die Länge gezogenes Aufnahmeverfahren könnte die Essenz dieser Musik beeinträchtigen, ist nicht ganz abwegig. Interessant ist dabei der Aspekt der Kommunikation und der Interaktion, welche im Ensemblespiel im Jazz von entscheidender Bedeutung sind. Jeder Spieler und jede Spielerin hört sich selbst und die musikalischen Partner*innen ständig in Echtzeit mit. Das musikalische Gehör bedingt beim Improvisieren musikalische Entscheidungen aller Art. Dazu gehören Dynamik, musikalisches Material, Formverlauf, energetische Kurven, Initiativen, Pausen und vieles mehr. Man könnte sagen, dass die auditive Wahrnehmung in Verbindung mit aktiver Klanggestaltung beim Improvisieren die Bedeutung einer Partitur und/oder eines Dirigats hat und die Kommunikation der

¹³⁰ YouTube, „Jarle Berntoff – Choices,“ abgerufen am 22.1.2024, https://www.youtube.com/watch?v=Chsn0_-94kA.

Musizierenden steuert. Es handelt sich um einen ständig aktiven Prozess, der die Musik entscheidend mitbestimmt und sie einzigartig macht. Wie könnte Overdubbing diesen Prozess in Echtzeit ermöglichen, wenn feststeht, dass bereits im zweiten Aufnahmeschritt auf Vergangenes (die vorige Tonspur) zurückgegriffen wird und echte Interaktion nicht mehr möglich ist? Eine Möglichkeit wäre, die zuvor aufgenommenen Tonspuren beim nächsten Aufnahmeschritt nicht mitzuhören und somit keine oder nur geringe Einflussnahme auf das improvisierende Spiel zu nehmen. Dabei fehlt allerdings auch der klangliche Zusammenhang mit dem Ganzen, dem angestrebten Endprodukt. Interaktion findet nicht statt, außer vielleicht in der Erinnerung an das vorher Gespielte. Es ist klar, dass dieser Prozess um Vieles komplexer wird, wenn mehrere Spieler*innen beteiligt sind.

Harry Pepl produzierte seine *Instant Compositions* alleine. Er war der einzige am Aufnahmeprozess beteiligte Musiker. Bei seiner Methode des *Instant Composing* hörte er also beim Aufnehmen der jeweils nächsten Spur das, was er davor aufgenommen hatte – eben auch sich selbst. Man wird vorerst zustimmen, dass die zuvor eingespielte(n) Tonspur(en) natürlich nicht nachträglich auf spontane Aktionen beim Einspielen der nächsten Spur reagieren konnten. Man könnte sagen, dass mit jedem weiteren Aufnahmeschritt die Spontanität stärker eingeschränkt wurde. Damit verschiebt sich innerhalb des von Lehmann beschriebenen Kontinuums¹³¹ das entstehende Werk immer mehr in Richtung des Pols der Komposition. Was völlig logisch erscheint vergisst jedoch die Dimension des (Nach-)Hörens. Während das Werk schichtweise zusammengetragen wird, entsteht mit jeder Schicht ein neues Gesamtwerk, welches mit Zuhörenden durchaus jedes Mal neu interagieren kann. Harry Pepl war in diesem besonderen Prozess als Spielender auch gleichzeitig Zuhörender des zuvor entstandenen Resultats. Er selbst war der Ansicht, dass beim Overdubbing die vorher aufgenommenen Spuren auf sein Spiel zu reagieren begannen. Was beinahe verrückt klingt, macht jedoch in der musikalischen Vorstellungskraft des nach Gehör Spielenden sehr viel Sinn¹³².

¹³¹ Andreas C. Lehmann, „Komposition und Improvisation.“, S. 338–353.

¹³² Christian Haudej, *Harry Pepl: Aspekte seiner musikalischen Entwicklung*. (Magisterarbeit am Institut für Jazzforschung an der Kunstuniversität Graz, 1999), S.21.

Ein Blick auf die Geschichte zeigt, dass im Jazz das Overdubbing-Verfahren durchaus schon sehr früh angewendet, aber auch kritisch bewertet wurde und noch wird. So war es dem Pianisten Brad Mehldau 2002 in den Liner Notes seines Albums „Largo“ ein Anliegen, folgendes Statement zu inkludieren:

*“All music was recorded live, on the floor. There were no overdubs.”*¹³³

Es scheint, als ob es dem Pianisten ein Anliegen war, die Essenz des vorwiegend improvisierten Ensemblespiels hervorzuheben. Möglicherweise wollte sich Mehldau auch von der gängigen Praxis der Nachbearbeitung von Studioproduktionen im Bereich der Popmusik und auch der Klassik abgrenzen.

Harry Pepl wiederum hatte etwas mehr als 10 Jahre früher keine Berührungsängste mit dem Overdubbing-Verfahren. Es gibt keinen Hinweis darauf, dass er sich durch die Streckung der zeitlichen Ebene – also durch das mehrfache Wiederholen von improvisierten Spuren bei den *Instant Compositions* – in seiner Improvisationskunst beeinträchtigt fühlte. Er betonte allerdings auch die Unmittelbarkeit seiner Kompositionsmethode und lehnte das nachträgliche Editieren eher ab.

In den folgenden Abschnitten werden Beispiele für die Verwendung von Overdubbing im Jazz gebracht und jeweils ein Bezug zu Harry Pepl hergestellt.

Als erstes Beispiel für die Verwendung von Overdubbing im Jazz gilt Sidney Bechets Aufnahme der Stücke *Sheik of Araby* und *Blues Of Bechet* aus dem Jahr 1941¹³⁴. Diese Aufnahmesitzung war ein technologisches Experiment, das John Reid von RCA Victor Records versuchen wollte. Die Technologie der Mehrspur-Aufnahme war noch nicht entwickelt, Bechet musste also jede zusätzliche Spur zusammen mit dem zuvor aufgenommenen Material auf ein neues Tonband aufnehmen, wobei alles zuvor Aufgenommene aus einem Lautsprecher direkt neben Bechet erklang. Bei jedem

¹³³ Vgl. Brad Mehldau in den Liner Notes/credits im CD-Booklet zum Album: Brad Mehldau, *Largo*, Warner Bros. Records (Deutschland, 2002).

¹³⁴ Sidney Bechet's One-Man-Band: *The Sheik of Araby*. Aufgenommen am 18.4.1941 für RCA Victor. Auf der Rückseite der Schallplatte nahm Bechet das Stück *Blues of Bechet* auf. Sidney Bechet Productions, abgerufen am 22.1.2024, <https://www.sidney-bechet-productions.com/sidney-bechet/biographie-sidney-bechet/>.

weiteren Aufnahmeschritt verschlechterte sich dadurch die Tonqualität aufgrund des unvermeidbaren Umgebungsrauschens im Raum. Bechet nahm bei dieser Gelegenheit sechs Instrumente selbst als One-Man-Band auf: Sopran- und Tenorsaxophon, Klarinette, Klavier, Bass und Schlagzeug. Bemerkenswert ist hier die Wesensverwandtheit zu Harry Pepls *Lonely Single Swinger Band* der späten 1990er Jahre, bei der Pepl ebenfalls alle Instrumente selbst aufnahm. Bei beiden Musikern ist eine Faszination für die Erweiterung der musikalischen Möglichkeiten mit Hilfe von Technologie feststellbar. Die Produktion von Sidney Bechet führte zu heftigen Protesten der *American Federation of Musicians* (AFM), einer Art Musikergewerkschaft. Sie sah in dieser Methode vor allem die Gefahr, dass man mit wenigen Musikern kostengünstiger produzieren könnte. Das Overdubbing wurde von der AFM für mehrere Jahre verboten¹³⁵. Man sieht hier, wie kritisch die Musikszene der damaligen Zeit auf diese Möglichkeit reagierte, die sie als nahezu als geschäftsschädigend empfand.

Der Gitarrist Bill Frisell nahm 1999 ein Solo-Album mit dem Titel „Ghost Town“ auf, welches mehrere Titel mit Overdubs enthält¹³⁶. Bill Frisell spielte auf mehreren Spuren Gitarre, Banjo und Bassgitarre hintereinander ein und legte diese im Mix dann übereinander. Interessant ist, dass bei genauem Hinhören minimale Zeitverschiebungen zu erkennen sind. Das spricht dafür, dass Frisell zwar zeitversetzt aufnahm, die so entstehenden Ergebnisse aber nicht oder nur gering nachbearbeitete. Ob ein Tempo-Click (Metronom) verwendet wurde, geht aus den Album-Informationen nicht hervor. Es klingt für den Autor nach mehrmaligem Anhören so, als ob Frisell die verschiedenen Spuren ausschließlich nach Gehör und ohne Tempokontrolle durch einen Metronom-Click aufnahm. Frisell meint in den Liner Notes, er habe mit diesem Album die Herausforderung in technischer und kreativer Hinsicht gesucht, alleine und ohne den Stimulus anderer Musiker*innen zu spielen¹³⁷. Hier soll die Motivation Frisells festgehalten werden, die sich so völlig von Harry Pepls Situation in den späten 1990er Jahren – der Entstehungszeit von „Ghost Town“ – unterscheidet. Frisell suchte mit seinem Album die Herausforderung der musikalischen „Einsamkeit“. Pepl hatte aus

¹³⁵ Yuval Taylor, „Does the Overdub Undercut Jazz,“ *Faking It*, abgerufen am 16.2.2024, https://fakingit.typepad.com/faking_it/2007/05/does_the_overdu.html.

¹³⁶ Album: Bill Frisell, *Ghost Town*, Elektra Nonesuch (USA, 2000).

¹³⁷ Album-Informationen auf der Webseite des Labels Nonesuch. Nonesuch, „Ghost Town by Bill Frisell,“ abgerufen am 7.3.2024, <https://www.nonesuch.com/albums/ghost-town>.

gesundheitlichen Gründen gar keine andere Wahl, als sich in diese Einsamkeit zurückzuziehen. Harry Pepl und Bill Frisell kannten sich übrigens von Konzerten und Workshops des NDR, bei denen beide Gitarristen Mitte der 1980er Jahre engagiert waren¹³⁸.

Jim Hall wurde bereits als der Erfinder des Terms *Instant Composing* erwähnt. 1994 nahm er ein Album auf, bei dem auch er die Stücke solo an der Gitarre und mittels Overdubbing Spur für Spur „zusammenbaute“. Das Album *Dedications and Inspirations* enthält einige Jazzstandards und überwiegend Eigenkompositionen von Jim Hall¹³⁹. Hall setzt auch Effekte an der Gitarre ein, was für einen Musiker seiner Generation sicher etwas Besonderes war. Hall war zum Aufnahmezeitpunkt 63 Jahre alt, ein Alter, das Harry Pepl nicht erreichen sollte. Auf dem Album finden sich auch einige Stücke, die Jim Hall Musikerpersönlichkeiten wie Coleman Hawkins und Joao Gilberto widmete, daher wohl auch der Titel des Albums *Dedications and Inspirations*. Auch Harry Pepl schrieb Stücke, die bekannten Musikerpersönlichkeiten gewidmet waren, so z.B. die *Ballade für Mr. Dinozzo* (für Dino Saluzzi). Bemerkenswert ist, dass in den Liner Notes von Jim Halls Album das Wort Overdubbing nicht verwendet wird. Es wird dort kein besonderer Fokus auf die Tatsache gelegt, dass er der einzige Musiker des Albums ist. Es gibt jedoch einen interessanten Hinweis im Textabschnitt „Behind The Scenes“, geschrieben von Jim Halls Ehefrau Jane:

*„His main concern and fear was boredom, his own and the listener's. His awareness of textures and dynamics is intense, and he wanted to combine, and contrast, and weave together just the right elements to create an interesting fabric.“*¹⁴⁰

Hier erkennt man, dass sich Jim Hall der Bedeutung von Interaktion im Ensemble bewusst war. Genau diese Interaktion gibt es ja im Solo-Spiel nicht. Er sieht im Projekt die besondere Herausforderung, möglichst vielseitig zu klingen obwohl er der einzige Musiker ist. Daher könnte bei diesem Album von Jim Hall die Wahl des Overdubbing- und Mehrspurverfahrens aus der Motivation entstanden sein, sich selbst zu übertreffen

¹³⁸ Kohler, *Harry Pepl. Ein Portrait*, S.87.

¹³⁹ Hall, Album *Dedications and Inspirations*.

¹⁴⁰ Jane Hall: CD-Booklet Liner Notes. In Hall, Album *Dedications and Inspirations*.

und ganz einfach mehr klangliche Möglichkeiten zur Verfügung zu haben. Jim Hall schließt dabei auch das Publikum („*the listener*“) mit ein. Harry Pepl konnte nach dem zweiten Schlaganfall nur mehr über seine Aufnahmen mit dem Publikum kommunizieren.

Ein weiteres Beispiel für die Verwendung von Overdubbing soll erwähnt werden, da es ebenfalls einen Gitarristen ins Spiel bringt, den Harry Pepl kannte und mit dem er auch in Bezug auf musikalische Inhalte und Interessen verbunden war: der Gitarrist Pat Metheny und sein Album „Orchestrion“¹⁴¹. Die Produktion entstand 2009, also vier Jahre nach Pepls Tod. Metheny verwendet wie Pepl die MIDI-Gitarre, um eine Vielzahl von speziell gebauten und adaptierten Instrumenten anzusteuern, die sogenannten *orchestrionics*. Dabei handelt es sich um akustische und elektroakustische Klangerzeuger wie Marimbass, Glasharfe, Perkussion und andere. Sie werden auf mechanische Weise durch pneumatische Kraftübertragung oder elektrische Schalter angesteuert. Die Befehle dafür kommen von der MIDI-Gitarre. Metheny bezieht sich dabei auf die Tradition der Pianolas aus dem 19. Jahrhundert¹⁴². Das Album ist im Overdubbing-Verfahren aufgenommen. Metheny legt mehrere Spuren mit unterschiedlichen Instrumenten (*orchestrionics*) übereinander und tut dies größtenteils mit der MIDI-Gitarre, ganz wie Harry Pepl beim *Instant Composing*. Pat Metheny kannte Harry Pepl von Konzerten und Workshops in Europa. Es ist nicht bekannt, ob er die *Instant Compositions* Pepls kannte. Die Arbeit mit dem Orchestrion-Projekt zeigt jedoch eine tiefe Wesensverwandtheit der beiden Gitarristen. Wie Pepl hatte Metheny eine Faszination für innovative Musiktechnologie. Beide Musiker waren Pioniere der Verwendung der MIDI-Gitarre. Metheny hatte übrigens bereits 1979 ein Solo-Album mit Overdubs auf dem damals noch jungen europäischen Label ECM herausgebracht, allerdings noch ohne Verwendung der MIDI-Gitarre: das Album „New Chautauqua“¹⁴³.

Aus historischer Sicht ist noch das Album *Lover*¹⁴⁴ von Les Paul aus dem Jahr 1947 zu erwähnen. Diese Aufnahme gilt als das erste Beispiel überhaupt für Overdubbing mit der Gitarre. Zuerst wurde die Rhythmusspur aus Gitarre, Bass und Schlagzeug

¹⁴¹ Pat Metheny, *Orchestrion*, Nonesuch Records (Europe, 2010).

¹⁴² Vgl. Webseite von Pat Metheny. In: <https://www.patmetheny.com/orchestrioninfo/> abgerufen 20.2.2024

¹⁴³ Pat Metheny, *New Chautauqua*, ECM-Records 1131 (Deutschland, 1979).

¹⁴⁴ Les Paul, *Lover/Brazil*, Capitol Records (USA, 1947).

aufgenommen, anschließend spielte Paul auf der Gitarre noch mehrere einstimmige Spuren dazu.

Der Pianist Bill Evans (1929–1980) spielte insgesamt drei Alben ein, bei denen er Jazzstandards und Eigenkompositionen im Overdubbing Verfahren aufnahm: *Conversations With Myself* (1966)¹⁴⁵, *Further Conversations with Myself* (1967)¹⁴⁶ und *New Conversations* (1978)¹⁴⁷. Diese Alben werden vor allem aufgrund von Evans präziser Spielweise ohne technische Hilfsmittel wie Metronom-Click bewundert¹⁴⁸.

Der Vollständigkeit halber sei ein weiteres Beispiel erwähnt: Der Gitarrist Larry Coryell (1943–2017) nahm im Overdubbing-Verfahren 1968 sein Debut-Album *Lady Coryell* auf¹⁴⁹.

1.9 Instant Composing: Die Praxis bei Harry Pepl

„Eine paradoxe Verschmelzung an sich getrennter Bereiche...“¹⁵⁰

Harry Pepl war als Jazzgitarrist in den 1980er Jahren höchst aktiv und erfolgreich. Im Kommentar im Text zur Uraufführung seiner Komposition *Zeitraffer* für das Ensemble STUDIO PERCUSSION graz stellt er fest:

„Ich bin Kind unserer Zeit: *Zeitraffer* ist auch meine Devise. Real-time Composing (meine Arbeitsmethode): Totale Improvisation im Sog der Geschwindigkeit des Augenblicks. Resultat: Ein Spiel mit Wellen und Gezeiten.“¹⁵¹

Einige *Instant Compositions* schuf Harry Pepl für klassische Ensembles oder Solist*innen und für Instrumente, die in der Aufführungspraxis des traditionellen Jazz

¹⁴⁵ Bill Evans: *Conversations with Myself*, LP, Verve Records V-8526 (USA 1963).

¹⁴⁶ Bill Evans: *Further Conversations with Myself*, LP, Verve Records V-8727 (USA 1967).

¹⁴⁷ Bill Evans: *New Conversations*, LP, Warner Bros. BSK 3177 (USA 1978).

¹⁴⁸ Vgl. Bill Evans' conversations with himself: Overdubbing in Jazz, abgerufen am 20.4.2024, <https://www.smoothsamples.com/resources/bill-evans-conversations-with-himself-overdubbing-in-jazz>

¹⁴⁹ Larry Coryell, *Lady Coryell*, Vanguard Apostolic Records (USA, 1969).

¹⁵⁰ Pepl Manuskript *Instant Composing*.

¹⁵¹ Sammlung Essl, „Einkreisung – Studio Percussion graz,“ abgerufen am 16.2.2024, http://sammlung-essl.at/jart/prj3/essl/main.jart?content-id=1465039459955&rel=de&article_id=1399965033941&x=1&event_id=1399965033944&reserve-mode=active.

keine oder relativ wenig Bedeutung hatten und haben. So sind die Kompositionen *Moving Navel*, *Über Kurz oder Lang - Von der Weite und der Enge* und *Grogos* Streichquartette und die *Schönberg Improvisations* stellen einen (spielerlosen) MIDI-Computerflügel ins Zentrum des Ensembles. Von dieser Erweiterung des üblichen Jazz-Umfeldes schreibt auch Charles Mingus in seinem Essay *What Is A Jazz Composer* und bringt wieder Jazzkomposition ins Spiel:

"I think it is time our children were raised to think they can play bassoon, oboe, English horn, French horn, lull percussion, violin, cello (...) If we so-called jazz musicians who are the composers, the spontaneous composers, started including these instruments in our music, it would open everything up, it would get rid of prejudice because the musicianship would be so high in caliber that the symphony couldn't refuse us." ¹⁵²

Harry Pepl komponierte, indem er frei improvisierte und die entstehende Musik mit unterschiedlichen, sich im Lauf der Zeit wandelnden technischen Gerätschaften aufnahm. In einer frühen Phase war dies der Atari ST1040, der MIDI-Daten aufzeichnen konnte, die dann als Noten ausgegeben werden konnten. Im Lauf der technologischen Weiterentwicklung verwendete Pepl dann das digitale Mehrspursystem ADAT und schließlich Harddisk-Recording zur Aufzeichnung von mehreren Audio-Spuren. Zur ersten Tonspur wurden weitere Spuren hinzugefügt, indem Pepl die vorher aufgenommene(n) Spur(en) abhörte und wieder dazu improvisierte. Er trat also mit sich selbst in Interaktion und reagierte auf sein eigenes Spiel.

¹⁵² Charles Mingus: *More Than A Fakebook*. Herausgegeben von Sue Mingus: Jazz Workshop Inc. Hal Leonard Publ. New York 1991, S.155-157.

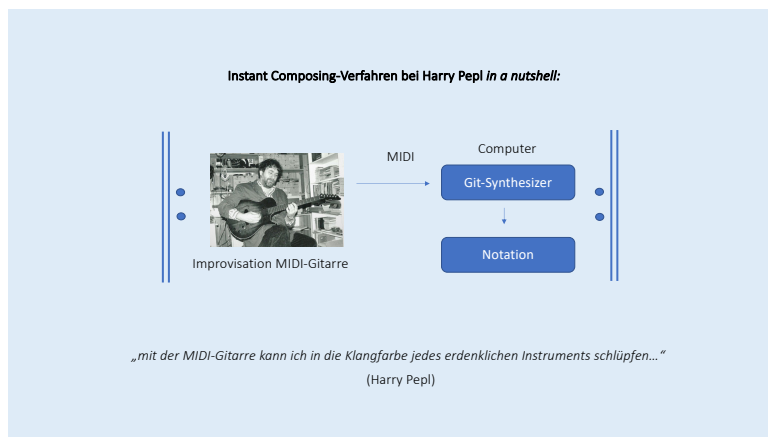


Abbildung 5: Harry Pepls Instant-Composing-Verfahren

Die digitale Revolution der 1980er Jahre fand ihren Niederschlag auch in der Musiktechnologie. MIDI (Musical Instruments Digital Interface) machte es möglich, über die reine Audio-Aufnahme hinaus ein genaues Protokoll der Tonhöhen, Tondauern, der Dynamik und auch der Klangfarben zu speichern und abzubilden. Harry Pepl verwendete dazu die MIDI-Gitarre. Er war einer der ersten Musiker in Österreich, der diese Technologie verwendete. Der US-amerikanische Gitarrist Pat Metheny (*1954) war ein weiterer Pionier dieser Praxis.

Ein kurzer Exkurs zur Ästhetik synthetischer Klangerzeugung ist hier angebracht: Aufgrund der digitalen Revolution herrschte in den 1980er Jahren eine technologische Aufbruchsstimmung. Es entsprach dem Zeitgeist, die musiktechnologischen Errungenschaften als etwas Bahnbrechendes und Neues zu begrüßen und in gewisser Weise auch zu verherrlichen. Einige Jazzmusiker*innen verwendeten sie für ihre Zwecke. Chick Corea setzte 1986 in seiner *Electric Band*¹⁵³ Synthesizer und programmiertes Schlagzeug ein, Pat Metheny 1982 auf seinem Album *Offramp* (1983) zum ersten Mal den Roland GR-300 Gitarren-Synthesizer und Joe Zawinul Mitte der 1980er Jahre einen Korg Pepe¹⁵⁴, einen MIDI-Controller, der mit einer Art Fagott-

¹⁵³ Chick Corea, *The Chick Corea Electric Band*, GRP Records (USA, 1986).

¹⁵⁴ Der *Korg Pepe* wurde von der Firma KORG extra auf Wunsch Zawinuls gebaut und war eine Kombination aus Mundstück und Akkordeon-Griffbrett. Er erzeugte selbst keinen Klang, sondern steuerte via MIDI eine externe Klangquelle an. Vgl. <http://www.zawinulonline.org/Keyboards.html> abgerufen am 22.2.2024.

Mundstück durch den Atem gesteuert wurde. Heute – etwa 40 Jahre später – ist die Entwicklung von digitalen Klangerzeugern und die Perfektion der Imitationen von Naturklängen noch immer im Gange. Es hat sich jedoch auch ein kritischer Blick bzw. ein kritisches Ohr auf diese Praxis entwickelt. So haben möglichst perfekte Samples von Orchesterinstrumenten wie die *Vienna Symphonic Library*¹⁵⁵ ihren festen Platz in der Produktion von Pop- und Filmmusik. Im Bereich konzertanter Musik mit künstlerischem Anspruch ist der Einsatz von Klangsamples, welche akustische Instrumente imitieren, zumindest fragwürdig. Es wird dadurch die Illusion erzeugt, ein einziges Instrument (v.a. das Keyboard) könne ein ganzes Ensemble ersetzen. Dabei wird übersehen, dass in einem Ensemble mehrere Menschen mit unterschiedlichen Instrumenten musikalisch miteinander kommunizieren, was eine wichtige soziale Komponente in der Performance ins Spiel bringt und auch eine gewisse interaktive Wirkung auf das Publikum hat, die einen Wert für sich darstellt. Ökonomische Argumente sprechen jedoch häufig für den Einsatz eines Samplers und gegen das Engagement von mehreren zu bezahlenden Musiker*innen. Die Qualität des digital produzierten Klanges hängt immer auch vom Verstärker bzw. der Tonanlage ab. Falls das technische Equipment nicht sehr gut ist, kann eine nachteilige Atmosphäre von Künstlichkeit entstehen. Diese Überlegungen stehen durchaus unter einem „klangökologischen“ Aspekt: Will man zumindest teilweise am Naturklang von Instrumenten und an ihrer personenspezifischen Bedienung festhalten oder opfert man diesen zugunsten einer praktisch-ökonomischen Arbeitsweise, die oberflächlich ein ähnliches Ergebnis liefert, von vielen Menschen jedoch als künstlich und flach empfunden wird? Diese produktions- und aufführungstechnischen Entscheidungen bedeuten eine große Verantwortung auf Seite der Produktion, beeinflussen sie doch das Hörverhalten großer Menschengruppen und nicht zuletzt die Existenz von (spielenden) Musiker*innen.

Harry Pepl verwendete synthetische Klänge zur eigenen Inspiration beim *Instant Composing* und versetzte sich beim Spielen in den Klang eines beliebigen Instruments. Jene Werke, die durch andere Künstler*innen oder Ensembles aufgeführt wurden, sollten dann jedoch von einem natürlichen Instrumentarium, wie z.B.

¹⁵⁵ *Vienna Symphonic Library* © 2002–2017; die *State-of-the-art* Datenbank für Orchestersamples für Digitale Musikproduktion, siehe: Vienna Symphonic Library, abgerufen am 24.2.2024, <https://www.vsl.co.at/de>.

Streichquartett, gespielt werden. Hier kann man zwei mögliche Ursachen für Probleme bei der Einstudierung und der Aufführung seiner Werke durch Andere erkennen:

1. Der improvisatorisch komponierende Spieler (Pepl) wurde bei der Aufführung durch interpretierende, notenlesende Spieler*innen ersetzt.
2. Das ursprüngliche Instrument (die MIDI-Gitarre) mit ihrem synthetischen Klang wurde bei der Aufführung durch ein Naturinstrument mit eigener Klangcharakteristik und speziellen technischen Möglichkeiten (und Problemen) ersetzt.

Die Notation von ursprünglich improvisiertem Material bildete hier eine bedeutsame Schwelle. Zuerst musste sie aus dem improvisierten Material erzeugt und dann von den Interpret*innen gelesen und einstudiert werden. Das sind zumindest zwei Transformationen des Materials zwischen der „Entstehungsquelle“ und der Aufführung. Harry Pepl sagte im Interview mit Christian Haudej, dass er bis Ende der 1980er Jahre, also während seiner gesamten Schaffensphase als gefragter Jazzgitarrist, nie aufhörte zu transkribieren. Was er genau mit Transkription meinte, bleibt in diesem Interview unerwähnt¹⁵⁶. Sein ehemaliger Student, der Gitarrist Helmut Weinhandel, berichtet im Interview davon, dass Pepl Ende der 1980er Jahre als Professor für Jazzgitarre Soli exakt im Stil des US-amerikanischen Jazzgitarristen Wes Montgomery spielen konnte¹⁵⁷. Das deutet auf ein enormes inneres Merkvermögen und auf ein unmittelbar aus der musikalischen Vorstellungskraft entspringendes, improvisierendes Spiel Pepls hin.

Transkription ist in den Sprachwissenschaften eine bedeutende Methode der Überschreibung von einem Schriftsystem in ein anderes¹⁵⁸. In der musikalischen Fachsprache ist Transkription ein mehrdeutiger Begriff. Wörtlich übersetzt heißt das aus dem Lateinischen abstammende Wort Transkription „Übertragung“¹⁵⁹. In der Musik also die schriftliche (*scribere*, lat. für *Schreiben*) Übertragung von einer musikalischen Quelle (z.B. Aufnahme, Partitur) in ein neues Zieldokument. In der Praxis kann

¹⁵⁶ Haudej, *Harry Pepl*. S.5

¹⁵⁷ Telefonisches Interview mit dem Gitarristen und Gitarren-Pädagogen Helmut Weinhandel am 18.9.2023.

¹⁵⁸ Wikipedia, „Transkription (Schreibung)“, abgerufen am 21.2.2024, [https://de.wikipedia.org/wiki/Transkription_\(Schreibung\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Transkription_(Schreibung)).

¹⁵⁹ Duden, „Transkription“, abgerufen am 27.9.2023, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Transkription>.

Transkription die Umschreibung eines Werkes aus einer Partitur für eine andere Besetzung bedeuten (z.B. klassische Klavierwerke werden für Akkordeon arrangiert und notiert). Eine weitverbreitete Bedeutung von Transkription ist das Übertragen von gehörmäßig erfasster Musik in Notentext. Diese Praxis stellt eine essentielle Lehr- und Lernmethode im Bereich des Jazz dar, wo die Notation von improvisierten Jazzsoli üblich ist. Die Musikwissenschaft bedient sich der Transkription in diesem Sinne, um nicht-notierte Musik zu Dokumentationszwecken von einem Tondokument in ein Notenbild zu übertragen oder in einer anderen geeigneten Form zu verschriftlichen. Jazzmusiker*innen lernen, Soli oder andere musikalische Fragmente von einer Aufnahme „herunterzuhören“, also auf das eigene Instrument oder die Stimme zu übertragen und gleichzeitig auswendig zu lernen. Dieser Prozess kann eine Verschriftlichung beinhalten, findet jedoch häufig ohne Zwischenfixierung statt. Die Aufnahme geht im Lauf des Transkribierens direkt von der Quelle auf den/die transkribierende*n Spieler*in über. Die Motivation ist in erster Linie, das Spielgefühl („feeling“), den Sound und das spezifische musikalische Material einer anderen Person zu übernehmen. Indem Jazzmusiker*innen wiederholt mit der Aufnahme in Echtzeit mitspielen, werden auch spezifische Phrasierungen, Temposchwankungen (z.B. „Laid Back“)¹⁶⁰ und feinste Dynamik übernommen. Diese Parameter sind kaum in Notation zu erfassen.

Pepl sagt, dass er immer genau wissen wollte, wie bestimmte Phrasen z.B. von Wes Montgomery, George Benson, John Coltrane und Michael Brecker funktionieren¹⁶¹. Dieses Wissen konnte er sich nur durch akribisches Mitspielen und Auswendiglernen der besprochenen Aufnahmen aneignen.

Er hoffte, dass die computergestützte Notation seiner *Instant Compositions* möglichst unverändert in das reale Spiel der Interpret*innen einfließen könnte und somit sein Werk so nah wie möglich am Moment seiner Entstehung (der Improvisation) erklingen könnte. Das in einem späteren Abschnitt besprochene Werk für das Artis-Quartett zeigt, dass mehrfache Translationen¹⁶² zu Hürden aber auch zu neuen, unerwarteten

¹⁶⁰ Bei „Laid-back“-Phrasierung wird ein wenig hinter dem strikten Akzent eines Metrums gespielt, was eine Art entspannte Atmosphäre schaffen kann. Vgl. Wikipedia, „Laid Back (Musiktheorie)“, abgerufen 27.9.2023, [https://de.wikipedia.org/wiki/Laid_Back_\(Musiktheorie\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Laid_Back_(Musiktheorie)).

¹⁶¹ Haudej, *Harry Pepl*, S.5.

¹⁶² Translation als kulturtheoretischer Begriff wird hier als kultureller Prozess der Übertragung zwischen mehreren Kunstdisziplinen bzw. performativen Praxen verstanden. Vgl. Tasos Zembylas, „Lost and Found in Translation: Eine tentative Kritik,“ in *Performing Translation: Schnittstellen*

und bereichernden Veränderungen führen können.

2. Zur Person Harry Pepl

In diesem Abschnitt soll der Hintergrund beleuchtet werden, vor dem Harry Pepl die Idee des *Instant Composing* entwickelte und sich dieser Methode des Musikschaffens zuwendete. Nachdem im vorhergehenden Kapitel das theoretische Umfeld des *Instant Composing* untersucht wurde, geht es nun um die besonderen Lebensumstände von Harry Pepl. Dabei soll zuerst ein kurzer biografischer Überblick gegeben werden. Er basiert im Wesentlichen auf den Informationen auf der von Pepls Sohn Daniel kuratierten Webseite www.harrypepl.com¹⁶³ sowie auf zwei existierenden Magisterarbeiten über Harry Pepl. Ein eigener Abschnitt befasst sich mit den gesundheitlichen Problemen Pepls ab seinem ersten Schlaganfall im Jahr 1989. Die damit einhergehenden Einschränkungen trugen maßgeblich dazu bei, dass Harry Pepl einen Weg suchte, seine Musik in einer neuen Rolle als Komponist (und in abnehmender Intensität als Live-Musiker) weiterzuentwickeln. Zuletzt wird die besondere Beziehung von Harry Pepl zur sich rasch entwickelnden Musiktechnologie der 1980er Jahre hervorgehoben, mit der die Methode des *Instant Composing* erst möglich wurde. Dieser Abschnitt enthält auch Informationen über das Equipment, mit dem Pepl Ende der 1980er Jahre arbeitete.

2.1 Biographisches zu Harry Pepl

Daniel Pepl betreut die Webseite *harrypepl.com*¹⁶⁴, auf der eine Biografie des verstorbenen Komponisten veröffentlicht ist. Diese Übersicht des Sohnes von Harry Pepl ist die verlässlichste Quelle und gibt einen Überblick über Harry Pepls Leben.

Die Diplomarbeit von Nikolaus Kohler ist so strukturiert, dass sie Harry Pepls Lebenslauf chronologisch von seiner Kindheit bis zu seinem Tod im Jahr 2005 beschreibt¹⁶⁵.

Auch die Diplomarbeit von Christian Haudej enthält gleich zu Beginn eine überblicksartige Biografie von Harry Pepl¹⁶⁶. Sie enthält wenige zeitliche Fakten aber

¹⁶³ Daniel Pepl, Künstler-Webseite Harry Pepl, abgerufen am 15.7.2024, www.harrypepl.com.

¹⁶⁴ Daniel Pepl, „Biografie“, Harry Pepl, abgerufen am 18.2.2023, <https://www.harrypepl.com/de/biografie>.

¹⁶⁵ Kohler, *Harry Pepl. Ein Portrait*, S.22ff.

¹⁶⁶ Haudej, *Harry Pepl*, S.5–6.

wertvolle, kurze Hinweise und Anekdoten, die für das Verständnis von Pepls Persönlichkeit wichtig sind.

Die beiden Diplomarbeiten entstanden noch zu Lebzeiten von Harry Pepl, der kurz vor Veröffentlichung von Nikolaus Kohlers Arbeit verstarb. Beide Autoren standen in regem Austausch mit Pepl und führten Interviews mit ihm. Man kann davon ausgehen, dass Harry Pepl die biografischen Fakten in den Diplomarbeiten auch gelesen und somit autorisiert hat.

Aufgrund der vorhandenen Quellenlage wird in dieser Arbeit nur ein kurzer Überblick über Pepls Leben gegeben, um die beschriebenen Werke und Ereignisse in seinen Lebenslauf einordnen zu können. Die Biografie ist eine Quersumme aus Daten der beiden Diplomarbeiten und der erwähnten Webseite über Harry Pepl.

Harry Pepl – Biografie und zeitliche Einordnung der zu untersuchenden Werke

- Geboren am 10. September 1945 in Wien.
- Erstes Instrument Akkordeon, Unterricht darauf mit 7 Jahren, erste Improvisationsversuche. Pepls Vater liebte Jazz und pfiff Soli von Wes Montgomery auswendig zu Plattenaufnahmen mit.
- Bereits früh gemeinsames Spiel mit Freunden auf Akkordeon, Klavier und Gitarre. Harry Pepl spielte oft, während sein Vater malte.
- Hauptschule in Wien und Lehre als Industriekaufmann an einer Handelsschule
- Ab 15 Jahren Begeisterung für Gitarre, klassisches Gitarrenstudium und selbstständiges Erlernen von Jazz durch Hören und Transkribieren von Alben, v.a. von Wes Montgomery.
- Ab den späten 1960er Jahren Mitglied in verschiedenen Jazz-Ensembles mit Harald Neuwirth und Erich Kleinschuster u.a.
- Tätigkeit als Unterhaltungsmusiker z.B. im Cabaret Fledermaus (Fledermaus-Bar) bei Gerhard Bronner bis ca. 1970
- 1970er Jahre: gefragter Studiomusiker u.a. mit Peter Alexander und der ORF-Big Band
- Ab 1976 Leiter der Klasse Jazz-Gitarre an der Musikhochschule Graz und Hinwendung ganz zum Jazz
- 1980er Jahre: Tätigkeit als international gefragter Jazzmusiker mit

unterschiedlichen Formationen wie *Airmail* (mit Wolfgang Puschnig) und *Jazzzwio* (mit Werner Pirchner), Gast bei einer Europa-Tournee des US-amerikanischen Klarinettenisten Benny Goodman. Zusammenarbeit mit namhaften Jazzmusikern wie Jack DeJohnette, Enrico Rava, Dino Saluzzi, Daniel Humair, Steve Swallow, Dave Holland, Michel Portal und anderen

- Ab Ende der 1980er Jahre Einsatz der MIDI-Gitarre und des Gitarren-Synthesizers sowie intensive Beschäftigung mit innovativer Musiktechnologie wie MIDI-Sequencing und Computernotation
- 1988 Aufnahme des Albums *Cracked Mirrors* als Vorläufer des *Instant Composing* Verfahrens
- 1989 erster Schlaganfall und längere Genesungsphase, Aufnahme der *Schönberg Improvations* mit Dave Liebman, Wolfgang Reisinger und Johannes Enders
- 1990er Jahre Hauptschaffensphase des *Instant Composing* und Hinwendung zu Zeitgenössischer Musik, Notation der *Instant Compositions* für Ensemble Wien, Ensemble Kontrapunkte, Artis-Quartett, Kronos Quartet, STUDIO PERCUSSION graz, Altenberg Trio, Austrian Art Ensemble und Solo-Werke für Thomas Demenga (Cello) und Thomas Larcher (Klavier)
- 1991 Uraufführung von Werken für Streichquartett durch das Kronos Quartet in Graz
- 1992 Uraufführung von *Anspannen, Überspannen, Abspannen* für STUDIO PERCUSSION graz, Aufnahme als Album 1994
- 1993 Uraufführung *Über Kurz oder Lang - Von der Weite und der Enge* durch das Artis-Quartett im Wiener Musikverein
- 1994 zweiter Schlaganfall und nochmalige Genesung, anhaltende Probleme mit Bluthochdruck, vorzeitige Pensionierung als Hochschulprofessor in Graz aus gesundheitlichen Gründen, beinahe vollständige Einstellung von Live-Auftritten
- 1995 Aufnahme des Klavier-Solo-Albums *Consequence* in der Bösendorfer-Fabrik in Wien
- 1996 Aufnahme des zweiten Klavier-Solo-Albums *Flow* im Musikverein Wien
- Ab Mitte der 1990er Jahre intensive Aufnahmetätigkeit im Heimstudio in Hernstein/NÖ unter dem Projektnamen *Lonely Single Swinger Band*
- 2004 Uraufführung des Werkes *Zeitraffer* in der Kunstsammlung Essl in Klosterneuburg durch das Ensemble STUDIO PERCUSSION graz in

Abwesenheit des Komponisten

- 2004 Aufführung von Musik der *Lonely Single Swinger Band** als Zuspielung mit Live-Musikern beim Salzburger Jazzherbst und Live-Visuals von Rainer Rygalyk. Harry Pepl war bei einer Probe anwesend.
- Noch im letzten Lebensjahr reges Interesse Pepls an der Gründung der Jazzwerkstatt Wien und Besuch bei Konzerten des damit verbundenen Festivals im Wiener WUK¹⁶⁷
- Tod von Harry Pepl am 5. Dezember 2005 in Wiener Neustadt

Vermächtnis:

- Ab 2009 Stiftung des *Harry-Pepl-Preises* durch gamsbART¹⁶⁸, alljährliche Verleihung im Rahmen des Austrian Soundcheck in Graz bis 2015
- 2015 Aufnahme der Doppel-CD *Harry Pepl & Clemens Salesny / Martin Bayer / Peter Primus Frosch / Agnes Heginger* mit Einspielungen aus Aufnahmen der Lonely Single Swinger Band aus den 1990er Jahren. Mehrere Live-Konzerte des Projekts
- 2018 Neuformation des Projekts als Harry Pepl & The Lonely Single Swinger Band mit Clemens Salesny, Martin Bayer, Valentin Duit und Andi Schreiber, Live-Konzerte und Planung eines neuen Albums.

¹⁶⁷ Jazzwerkstatt Wien, abgerufen am 19.9.2023, <http://jazzwerkstatt.at/de/>.

¹⁶⁸ gamsbART, abgerufen am 23.2.2023, <https://www.gamsbartjazz.at/>.

2.2 Gesundheitliche Einschränkungen

Dieser Abschnitt mit teils sehr persönlichen Informationen zur Person Harry Pepl wurde aus einem Interview mit seinem Sohn Daniel Pepl am 6.12.2023 sowie aus von diesem zur Verfügung gestellten und extra zitierten Unterlagen generiert und ist von der Familie Pepl autorisiert. In diesem Abschnitt zitierte medizinische Befunde und ähnliche Dokumente, in die der Verfasser Einblick erhielt, werden aus inhaltlichen und ethischen Gründen nicht in dieser Arbeit veröffentlicht.

Harry Pepls Karriere als Jazzgitarrist von Weltrang verlief bis Ende der 1980er Jahre höchst erfolgreich. In einem Gespräch mit seinem Sohn Daniel wird klar, dass Pepl von außen betrachtet so wie die meisten seiner Zeitgenoss*innen ein Leben als Künstler und One-Man-Business lebte. Er hatte diverse Stadien der Entwicklung vom Unterhaltungsmusiker zum gefeierten Solisten, musikalischen Partner bedeutender internationaler Künstler*innen bis zum Bandleader von zeitgenössischen Jazzprojekten durchlaufen. Dieser (nicht nur) für Jazzmusiker*innen charakteristische, oft selbstausbeuterische Lebensstil forderte psychisch und physisch seinen Preis. Intensive Reiseaktivitäten, unregelmäßige Ruhezeiten und ein von seinem Sohn als durchaus hedonistisch bezeichneter Lebensstil mit ausgiebigem Essen und Trinken bargen stets Risiken für die körperliche Gesundheit in sich. Daniel Pepl spricht auch vom spürbaren Leistungsdruck, den das etablierte Konkurrenzdenken innerhalb der einschlägigen Szene auf seinen Vater ausübte. Er vergleicht das Leben Pepls zu dieser Zeit mit dem eines Hochleistungssportlers. Für Krankheit und das Zulassen und Annehmen von körperlichen Grenzen gab es wenig Platz. Der Freundeskreis Pepls beschränkte sich nach Angabe seines Sohnes vor allem auf seine Musikerkolleg*innen und andere Künstler*innen, deren Umgang mit diesem Thema sich jedoch kaum von jenem Pepls unterschied. Daniel Pepl hebt gleichzeitig hervor, wie sein Vater innerhalb der Familie die Rolle des Vaters und Erhalters vollends ausfüllte, mit handwerklichem Geschick diverse Hausarbeiten durchführte, oft kochte und die Familienagenden organisierte. Vor diesem Hintergrund des „Multi-Tasking“ ist der erste Schlaganfall im Jahr 1989 als nicht ganz überraschend zu bewerten. Harry Pepl sprach gegenüber Bekannten stets von einer „Hirnblutung“. Daniel Pepl meint, dies könne darauf hinweisen, dass sein Vater das Wort „Schlaganfall“ vermeiden wollte, weil er damit Altersbeschwerden assoziierte und sich solche in seinem sozialen Umfeld nicht zugestanden hätte. Aus medizinischer Sicht erlitt er einen hämorrhagischen

Schlaganfall, also ein Aufplatzen von zerebralen Blutgefäßen. Der Endbefund der Neurologischen Universitätsklinik Graz, in der Pepl zwischen 10.5.1989 und 26.6.1989 stationär aufgenommen war, beschreibt ein intrakranielles Hämatom¹⁶⁹, starke Kopfschmerzen und Hypertonie (erhöhter Blutdruck). Die mehrwöchige Aufenthaltsdauer im Krankenhaus in Graz war für Pepl sicherlich ein extremer Einschnitt. Es wurde ihm absolute Bettruhe verordnet, und die starken Kopfschmerzen und der hohe Blutdruck mussten mit Medikamenten behandelt werden. Für die Familie kam der medizinische Notfall völlig unerwartet, und er veränderte die Struktur und den Alltag zuerst maßgeblich. Durch den ersten Schlaganfall wurde der krankhaft gesteigerte Blutdruck Harry Pepls in seinem medizinischen Akt evident. Im Endbefund nach der Entlassung aus dem Krankenhaus im Juni 1989 ist ein Hinweis auf eine bereits „seit Jahren“ bekannte Hypertonie (Bluthochdruck) vermerkt. Es lässt sich nicht genau feststellen, ob Pepl dieses Gesundheitsproblem vor dem ersten Schlaganfall bereits behandeln hatte lassen oder es eher ignoriert hatte. Nach dieser einschneidenden Epoche in Pepls Leben begann unmittelbar die Konzeption und Produktion des Albums *Schönberg Improvations*, dem ein Kapitel im weiteren Verlauf dieser Arbeit gewidmet ist. Einige Titel des Albums sind vom Krankenhausalltag und der medizinischen Fachsprache geprägt, wie später noch gezeigt werden wird. Pepl erholte sich vom ersten Schlaganfall offensichtlich sehr gut¹⁷⁰ und kehrte trotz des massiven Einschnitts und einer temporären Rekonvaleszenzphase nach einigen Monaten wieder zu seinem Lebensstil zurück, den er vor dem Impakt geführt hatte. Er komponierte bereits mit der MIDI-Gitarre, hatte jedoch auch noch zahlreiche Live-Auftritte im In- und Ausland und war nach Angabe seines Sohnes Daniel beinahe noch aktiver als zuvor. In diese Phase fallen die meisten *Instant Compositions*, die Pepl im Auftrag von anderen Ensembles und Solist*innen schuf, so z.B. die Streichquartette (Kronos Quartet, Artis-Quartett), Werke für STUDIO PERCUSSION graz, Ensemble Wien und Ensemble Kontrapunkte. Ein gesteigertes Gesundheitsbewusstsein Pepls lässt sich bis auf die unmittelbare Rekonvaleszenzphase nach dem ersten Schlaganfall nicht feststellen. Vor dem zweiten Schlaganfall führte er wieder das Leben eines Künstlers in einer dem Hochleistungssport ähnlichen Szene, aß gerne üppig,

¹⁶⁹ Entlassungs-Befund der Universitätsklinik für Neurologie Graz vom 4.7.1989 für Pepls Hausarzt in Hernstein/NÖ. Dokument im Besitz der Familie Pepl, zur Verfügung gestellt von Daniel Pepl.

¹⁷⁰ Der Entlassungsbefund vom 4.7.1989 attestiert Pepl völlige Beschwerdefreiheit aus neurologischer Sicht.

trank dazu auch gerne guten Wein und machte eher wenig Bewegung. All das sind zweifelsohne Faktoren, die seiner Gesundheit nicht dienlich waren, vor allem mit der bestehenden Disposition zu hohem Blutdruck. 1994 erlitt Pepl den zweiten Schlaganfall. Bemerkt wurde dieser aufgrund einer akuten und ausgeprägten Sprachstörung Pepls am 16. August 1994. Er hielt sich an diesem Tag in Wels auf, nach Angabe seines Sohnes hatte er am Vorabend dort ein Konzert gegeben. Der Befund des Krankenhauses der Barmherzigen Schwestern in Wels stellt eine frische Hirnblutung fest. Auch aus diesem stationären Aufenthalt wurde Pepl in gut gebessertem Zustand entlassen¹⁷¹. Auf Anraten von Ärzten unterzog er sich 1995 einer Rehabilitationstherapie in Großmain bei Salzburg. Ein umfassender neurologischer Test der Landesnervenklinik Salzburg ergab deutliche Aufmerksamkeits- und Konzentrationsdefizite. Im genannten Befund wird beschrieben dass die Tätigkeit als Hochschulprofessor und Live-Musiker bei Harry Pepl zu einer übermäßigen Stressbelastung führen würde. Im Befund wird auch „als bedrohlich empfunden, dass er sich in die Musik völlig reinleben könne, sodass es dadurch zu einer deutlichen Erhöhung des Blutdrucks kommen könne“¹⁷². Mit diesem Gutachten ging auch die Frühpensionierung Pepls als Hochschulprofessor im Juni 1995 (im Alter von 50 Jahren) und seine Emeritierung¹⁷³ als ebensolcher einher.

Die im neurologischen Befund genannten Stressfaktoren werden auf Probleme im Zeitmanagement und den ständigen Leistungsdruck zurückgeführt. Pepl hatte diesen Leistungsanspruch an sich selbst und stand auch unter dem Druck, den Erwartungen anderer zu entsprechen. Es sind dies bekannte Muster aus einer Szene, die, wie bereits erwähnt, dem Hochleistungssport sehr ähnlich erscheint.

Nach diesem zweiten Notfall stellte Pepl sein Leben völlig um, machte regelmäßig Sport (Laufen) und ernährte sich fortan vegetarisch und salzarm, was nach damaligem Erkenntnisstand und Pepls eigener Einschätzung offensichtlich die Risiken von zu

¹⁷¹ Entlassungsbefund des KH der Barmherzigen Schwestern in Wels vom 2.9.1994. Dokument im Besitz der Familie Pepl, zur Verfügung gestellt von Daniel Pepl.

¹⁷² Psychodiagnostischer Befund der Landesnervenklinik Salzburg vom 6.12.1994 an das Rehabilitationszentrum Großmain.

¹⁷³ Die Emeritierung als Hochschulprofessor wurde Harry Pepl erst nach einem Rechtsverfahren zwischen dem Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur sowie dem Verwaltungsgerichtshof nachträglich im Jahr 2001 zugesprochen. Dies zeigt ein Briefwechsel seiner Rechtsanwältin mit Pepl selbst und einer Rechtsabteilung im BMBWK aus den Jahren 2001–2002.

hohem Blutdruck senken half. Die massivste Veränderung nach dem zweiten Schlaganfall betraf aber die Berufsfähigkeit Pepls. Er war nicht mehr in der Lage, live aufzutreten, da dies sofort einen gefährlichen Anstieg seines Blutdrucks erzeugt hätte. Er hatte ständig ein Blutdruckmessgerät bei sich, führte genau Tabelle über seine täglichen Werte und vermerkte dazu auch, ob er Musik gemacht hatte oder nicht. Der Verzicht auf die Konzerttätigkeit war für Pepl als Live-Improvisator von Weltrang eine beinahe unfassbare Einschränkung. Hier zeigt sich wieder der oben erwähnte Leistungsdruck, dem Pepl wie viele Kolleg*innen aus der Jazzszene ständig ausgesetzt war. In der Jazzszene der 1980er und 90er Jahre war ein Leben als Künstler*in mit Leistungseinschränkung nicht einfach, da es zu einem Verlust der Konkurrenzfähigkeit führen konnte. Vermutlich hat sich dieser Zustand bis heute nur wenig verbessert. Auf Verständnis und Entgegenkommen der einschlägigen Szene (Musikerkolleg*innen, Veranstalter*innen, Kritiker*innen) konnte und kann man als Betroffene*r kaum zählen. Harry Pepl war nach Angaben seines Sohnes sehr stark in dieser Realität aufgewachsen und auch in der Zeit seiner gesundheitlichen Veränderungen noch immer in dieser verankert. Nach dem zweiten Schlaganfall zog sich Harry Pepl quasi in sich selbst zurück. Physisch tat er dies, indem er fortan in seinem Tonstudio im Keller des Hauses in Hernstein/NÖ Musik machte. Keyboarder Paul Urbanek, der aus der Nachfolgegeneration Pepls stammt und ihn in der Phase des Rückzugs in seinem Studio besuchte, meint dazu im Interview:

„Improvisierende (Jazz-)Musiker sind in einer anderen Situation als z.B. Schauspieler, Pop-Musiker oder auch Manager (...), psychologische Schutzmauern sind abgelegt, da kommt automatisch die ganze Kindheitsgeschichte herauf, es geht nur mit Urvertrauen (...). Man hört alles, kann sich nicht verstecken... ist oft alleine... daher muss man es irgendwie schaffen, die Leute (das Publikum) zu umarmen.“¹⁷⁴

Daniel Pepl vermutet, dass sein Vater in den ersten beiden Jahren nach dem zweiten Schlaganfall bewusst den Kontakt zur Szene vermied, um seine Einschränkungen nicht offenbaren zu müssen. In dieser neuen Situation widmete sich Pepl verstärkt der Solo-Aufnahmetätigkeit in seinem Heimstudio im Keller seines Hauses in Hernstein.

¹⁷⁴ Interview mit Paul Urbanek (21.4.2015).

Laut Daniel Pepl kommunizierte sein Vater zu dieser Zeit musikalisch ausschließlich über seine Aufnahmen mit der Außenwelt. Anerkennung spielte nach wie vor eine große Rolle für ihn. Hinzu kam ein vermehrtes Spiel am Klavier und am Schlagzeug, zwei Instrumente, die Pepl hervorragend beherrschte und deren Spiel bei ihm im Gegensatz zur Gitarre offensichtlich nicht zu gefährlichem Anstieg des Blutdrucks führte. Daniel Pepl erinnert sich an eine Aussage seines Vaters, er habe den hohen Blutdruck „wegen der Musik“. Dazu passt der Befund der Landesnervenklinik Salzburg, in dem beschrieben wird, wie sich der Patient „in die Musik reinleben könne“¹⁷⁵. Es darf angenommen werden, dass dieser Satz wohl ein Zitat Pepls im Anamnesegespräch auf der Nervenklinik war.

Nach einer Phase der Rekonvaleszenz lebte Harry Pepl nach dem zweiten Schlaganfall relativ gesund, machte täglich Bewegung, ernährte sich durchaus bewusst und betrieb autogenes Training. Er interessierte sich weiterhin für die aktuelle österreichische und internationale Jazzszene und besuchte noch in seinem letzten Lebensjahr Veranstaltungen des Musiker*innen-Kollektivs Jazzwerkstatt Wien.

Im Herbst 2005, einen Monat nach seinem 60. Geburtstag traf Harry Pepl beim täglichen Lauftraining zufällig eine befreundete Ärztin, die gerade auf dem Weg zur Arbeit war. Diese stellte eine deutliche Gelbverfärbung seines Gesichts fest und empfahl ihm umgehend eine ärztliche Untersuchung. Im Krankenhaus in Wiener Neustadt wurden zuerst Nierenprobleme vermutet. Trotz intensiver Untersuchungen konnte jedoch keine konkrete Ursache für Pepls Gesundheitszustand gefunden werden. Im weiteren Verlauf wurde eine Schmerztherapie eingeleitet, und ein Stent im Zwölffingerdarm musste eingesetzt werden. Obwohl eine Operation kurz vor seinem Tod im Dezember 2005 geplant war, entschieden sich die Ärzte gegen diese Option. Sie befürchteten, dass der Patient am OP-Tisch versterben könnte, da er bereits so geschwächt war. Pepls Sohn Daniel erinnert sich daran, dass sein Vater zu diesem Zeitpunkt bereits ahnte, dass es zu Ende gehen könnte. Dass Harry Pepl einen Tumor an der Bauchspeicheldrüse hatte, wurde erst bei der Pathologie post mortem festgestellt.

¹⁷⁵ Befund der Landesnervenklinik Salzburg, siehe oben.



Abbildung 6: Harry Pepl (l.) in seinem Studio in Hernstein – mit dem Fotografen Rainer Rygalik

2.3 Harry Pepl und Musiktechnologie

Die 1980er Jahre brachten mit der digitalen Revolution auch in der Musiktechnologie viele Innovationen mit sich. 1983 wurde MIDI erfunden¹⁷⁶. Die Abkürzung steht für *Musical Instruments Digital Interface*. Dieser Industriestandard wurde von Ikutaro Kakehashi und Dave Smith entwickelt, die dafür 2013 einen *Technical Grammy* gewannen¹⁷⁷. Harry Pepl interessierte sich sehr für innovative Produkte der Musiktechnologie. So war es nicht verwunderlich, dass er als einer der Ersten in Österreich MIDI an der Gitarre verwendete. Armin Pokorn, in Graz lebender Gitarrist, Improvisator und Komponist, stand Ende der 1980er Jahre in engem Kontakt mit Harry Pepl und tauschte mit ihm Erfahrungen in musiktechnologischen Angelegenheiten aus. Armin Pokorn zählte wie Pepl zu den Pionieren der Anwendung digitaler Lösungen in der Musikproduktion. Im Interview erinnert er sich, wie er und Pepl etwa zeitgleich begannen, die MIDI-Gitarre einzusetzen¹⁷⁸. Bereits 1987 war ein MIDI-Pickup erhältlich, der jede der sechs Gitarrensaiten einzeln abnahm (HEXA-Pickup) und dabei

¹⁷⁶ Wikipedia, „MIDI“, abgerufen am 19.9.2023, <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=MIDI&oldid=237178823>.

¹⁷⁷ MIDI Association, „55th Grammy Award for MIDI“, abgerufen am 3.7.2024, <https://midi.org/55th-grammy%C2%AE-award-for-midi>

¹⁷⁸ Telefoninterview mit dem Gitarristen, Improvisator und Komponisten Armin Pokorn am 12.4.2023.

Tonhöhe und Dynamik erfassen konnte. Die Firma Roland bot diese Lösung in Form des GK-1 an, der mittels eines Spezialkabels mit dem Konverter GM70 verbunden war. Dieses Gerät wandelte die empfangenen Signale in MIDI-Daten um, welche dann an jeden MIDI-fähigen Klangerzeuger gesendet werden konnten (MIDI out - MIDI in). Der GM70 hatte noch keine eingebauten Klänge, man musste also einen MIDI-fähigen Expander wie z.B. einen Synthesizer oder Sampler ansteuern. 1989 wurde der GR-50 in Verbindung mit dem GK-2 entwickelt. Diese Kombination war wesentlich bedienungsfreundlicher, hatte doch der Konverter GR-50 intern eine Reihe von damals üblichen Synthesizerklängen. Der GR-50 war programmierbar, so konnte man z.B. ein Raster nur aus Tönen der chromatischen Skala einstellen, dem jede empfangene Tonhöhe auch im mikrotonalen Bereich zugeordnet wurde. Natürlich konnte man per MIDI auch jede externe Klangquelle ansteuern, die MIDI-Daten empfangen und verarbeiten konnte.

Als Harry Pepl 1989 mit der Verwendung der MIDI-Gitarre begann und das im Hauptteil noch genauer beschriebene Album *Cracked Mirrors* aufnahm, bestand sein Equipment aus einer Ibanez Solid Body Gitarre, adaptiert mit dem MIDI-System GK2 (Pickup) und dem GR-50 (Guitar Synthesizer).

Der Konverter und Synthesizer GR50 stand bei Live-Konzerten in unmittelbarer Nähe zu Pepl in einem für die Zeit typischen 19“ (Zoll) Rack, in dem sich auch weitere Klangmodule, Effektgeräte etc. montieren ließen. Pepl bediente während seiner Performances die Regler des GR50 und weiterer Rack-Geräte händisch, was zwangsweise mit einer Unterbrechung des manuellen Spiels einherging. Häufig tat er dies während liegender, flächiger Klänge¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Dies lässt sich gut auf einem Mitschnitt eines Live-Konzertes des Projekts *Cracked Mirrors* 1989 im Stadtgarten Köln nachvollziehen, der auf Youtube verfügbar ist: YouTube, „Harry Pepl / Herbert Joos / Jon Christensen - Trio Concert (German TV, Stadtgarten Köln, 1989),“ abgerufen am 16.4.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=p5az8AgrpPo&feature=youtu.be>.

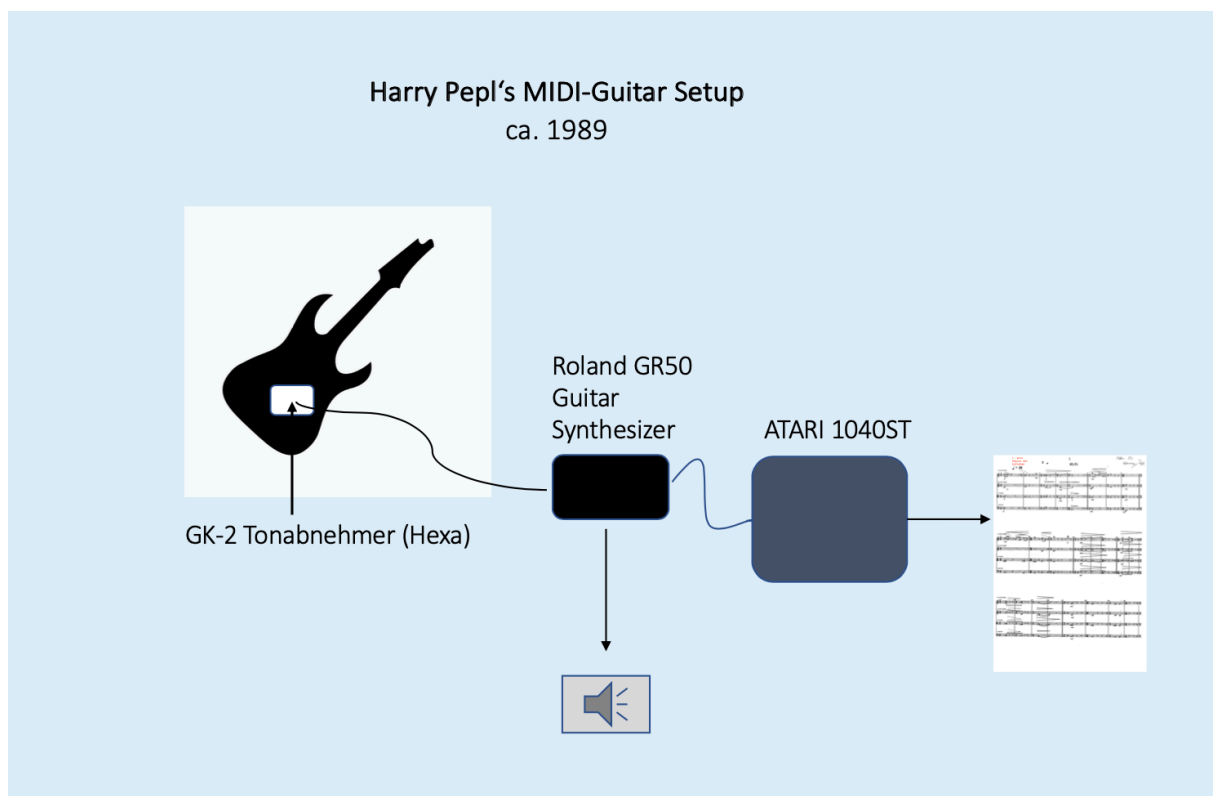


Abbildung 7: Harry Pepls Midi-Setup live und für Instant Composing mit verbundenem ATARI-Computer

Der Gitarrist Armin Pokorn weist darauf hin, dass aus gitarristischer Sicht vor allem die Saitenstärke ein Kriterium für den Einsatz des MIDI-Pickups ist. Je dünner die Saite, desto rascher und direkter die Tonerzeugung und somit auch die Umwandlung in MIDI-Daten durch den Pickup und Konverter. Pepl verwendete aus diesem Grund Saiten der Marke Dario mit einer Stärke von 0,8mm, laut Pokorn damals die einzige sinnvolle Lösung am Markt¹⁸⁰. Harry Pepl war offensichtlich vom Gitarristen John McLaughlin¹⁸¹ inspiriert, der ebenfalls diese Saiten verwendete. Die Verzögerung (Latenz), mit der das MIDI-Signal nach Umwandlung letztendlich als Klang aus dem GR-50 kam und im Lautsprecher hörbar wurde betrug ca. 20ms. Dieses minimale jedoch deutlich hörbare Delay¹⁸² gefiel Harry Pepl recht gut, daran erinnert sich Armin Pokorn.

Armin Pokorn war nach eigener Aussage einer der Ersten, der die Notensatz- und

¹⁸⁰ Telefon-Interview mit Armin Pokorn am 12.4.2023.

¹⁸¹ John McLaughlin, Jazzgitarrist und Komponist *1942.

¹⁸² Delay: in der Musiktechnologie ein Verzögerungseffekt.

Notendruck-Software *Steinberg Notator* einsetzte. Auch dieses System wurde Ende der 1980er Jahre entwickelt. Das Programm lief auf dem ATARI 1040ST Computer und konnte MIDI-Daten in Noten umwandeln, die dann ausgedruckt werden konnten. Pokorn zeigte Harry Pepl dieses System 1989. Pepl war davon offensichtlich sofort fasziniert und erkannte die Möglichkeit, sein improvisatorisches Spiel als Notenbild festzuhalten. Dabei war er zuerst nicht so sehr daran interessiert, die Musik für Andere zu notieren, was er ja einige Jahre später intensiv betrieb. Harry Pepl gefiel vor allem die Idee, dass sein improvisatorisches Spiel nun visuell dokumentierbar war. Eine seiner ersten Reaktionen war die Aussage: „Ich kann jetzt jeden Tag ein Werk einspielen“¹⁸³. Die Software *Notator* stellte MIDI-Daten innerhalb des eingestellten Rasters (Quantisierung) sehr zeitgenau im Notensystem dar. Dies hatte zur Folge, dass unbeabsichtigte Saitenberührungen häufig als extrem kurze Noten abgebildet wurden. Dieses Problem konnte durch einen MIDI-Befehl „*Delete short notes*“ behoben werden. Generell führte Harry Pepls Anspruch, seine Improvisationen möglichst unverändert abzubilden, jedoch oft zu komplexen rhythmischen Notationen. Davon wird im Hauptteil im Abschnitt über das Streichquartett *Über Kurz oder Lang - Von der Weite und der Enge* noch genauer berichtet werden.

In der Übergangsphase 1988/89 komponierte Pepl bereits mit dem *Instant Composing*-Verfahren, erzeugte aber nicht von allen Werken computergenerierte Partituren. So wurden Werke für ein Konzert des weltberühmten Kronos Quartet im Dezember 1991 in Graz per Hand notiert¹⁸⁴. Pepl beauftragte mit dieser Arbeit Kollegen und ehemalige Studierende der Jazzabteilung der Grazer Musikhochschule, an der er unterrichtete. So schrieb der Geiger Andreas Schreiber die Partitur des Werks *Moving Navel* (3 Sätze) und *String Quartet Nr.8*. Der Gitarrist Helmut Weinhandel, damals Pepls Jazzgitarre-Student, notierte das Werk *Obsession*, eine extrem schnelle *Instant Composition*, bei der Pepl eine einzige Melodiestimme einspielte und drei weitere Stimmen im Quarten-Abstand zur Hauptstimme setzen ließ. In beiden Fällen war es eine durchaus mühevollen Arbeit, die Audio-Aufnahmen Pepls nach Gehör zu transkribieren und für Streichquartett zu setzen. Alle im Rahmen dieser Arbeit befragten Personen, die mit der Notation von Pepls *Instant Compositions* befasst

¹⁸³ Telefoninterview mit Armin Pokorn am 12.4.2023.

¹⁸⁴ Das Konzert des Kronos Quartet fand am 3.12.1991 im Orpheum Graz statt. Veranstalter war gamsbART.

waren, berichten einhellig von der Herausforderung, Pepls rhythmisch präzises Spiel auf das Notenpapier zu bringen. In dieser Übertragung liegt ein gewisses künstlerisches Risiko. Das frei fließende, improvisatorische Spiel von Harry Pepl berücksichtigt im Moment seiner Entstehung selten eine Logik, wie sie der metrisch organisierten Notation immanent ist. Die Software eines Computers erfasst die gespielten Töne und wandelt diese in Noten innerhalb eines vorgegebenen Taktmaßes um. Dabei folgt sie einem Raster (Quantisierung), der in der Software eingestellt werden kann. Das ist der kleinste messbare (und darstellbare) Notenwert eines Stückes. Meistens sind Notenwerte wie 1/16 oder 1/8 voreingestellt. Der Vorteil ist die genaue Zuordnung an Taktstellen innerhalb des metrischen Rasters, der Nachteil ist, dass kleinste Verschiebungen „zurechtgebogen“ werden und somit am Notenblatt ihre ursprüngliche Spannung und ihren Reiz verlieren. Man kann die Quantisierung zwar auch aussetzen, dann erfasst der Computer Ereignisse in der Geschwindigkeit, die durch die Bitrate des Prozessors vorgegeben ist. Dabei entstehen in der metrischen, an ein Taktmaß gebundenen Computer-Notation allerdings Mikro-Notenwerte, die musikalisch keinen Sinn machen und schwer bis kaum lesbar sind. Zumindest war dies der technische Standard Ende der 1980er Jahre.

Eine Person, die nach Gehör transkribiert, kann sich in das Spiel hineinversetzen und trifft laufend Entscheidungen, ob eine Note auf eine bestimmte Taktzeit gesetzt werden soll. Das gelingt umso besser, je vertrauter diese Person mit dem Personalstil des Urhebers (hier Pepl) ist. Diese Person nimmt an der Komposition Anteil, indem sie Noten mit Rücksicht auf Spielbarkeit auf bestimmte rhythmische Stellen setzt. Dies war z.B. auch bei Transkriptionen von Improvisationen des italienischen Komponisten Giacinto Scelsi der Fall¹⁸⁵. Ein Assistent notierte das vorher auf Band aufgenommene Werk nach Gehör. Der Gitarrist Helmut Weinhandel erinnert sich, dass er mehrere Monate an einer Partitur arbeitete, die Pepl ihn als Transkription seiner Aufnahmen herstellen ließ. Auch holte er laufend Feedback von Pepl zum jeweiligen Stand der Arbeit ein¹⁸⁶.

Beim späteren Werk für das Artis-Quartett *Über Kurz oder Lang* wurde die Partitur

¹⁸⁵ Vgl. Steffen Schleiermacher in den Liner Notes zum Album: Scelsi, *Suite Nr. 8 Bot Ba, Suite Nr. 9 Ttai* (Deutschland, 2015).

¹⁸⁶ Telefon-Interview mit Helmut Weinhandel, Gitarrist, Lehrender und ehemaliger Studierender Harry Pepls, am 18.9.2023.

bereits vom Computer aus einer MIDI-Datei generiert und ausgedruckt, es waren aber einige händische Änderungen und Einträge nötig, um das Werk einstudieren zu können. Damit war Pepls Sohn Georg als Herausgeber beauftragt. Das letztgenannte Werk und auch Georg Pepls Mitwirkung dabei werden in einem eigenen Kapitel genau beschrieben.

3. Die Werke der Instant Composing Phase

In diesem Abschnitt wird auf das kompositorische Schaffen Harry Pepls eingegangen, welches nach seinem Verfahren des *Instant Composing* entstand. Zuerst soll eine Abgrenzung zu jener Schaffensperiode gezogen werden, in der Pepl als vielbeschäftigter Live-Musiker aktiv war und hauptsächlich für verschiedene Ensembles unter seiner Mitwirkung komponierte. In dieser Zeit entstanden (in Insiderkreisen) bekannte Werke wie *Tintenfisch Inki*, *Air Love and Vitamines* und *Die Alte Mär und das Mann* (sic!). Diese Werke spielte Harry Pepl mit Ensembles bzw. Projekten wie *Jazzzwio* (Harry Pepl/Gitarre und Werner Pirchner/Vibraphon), *Airmail* (Harry Pepl, Wolfgang Puschnig, Robert Riegler, Wolfgang Reisinger) und *Cracked Mirrors* (Harry Pepl, Herbert Joos/Flügelhorn, Jon Christensen bzw. Tony Oxley/Schlagzeug). Das letztgenannte Projekt *Cracked Mirrors* kann bereits als Vorstufe der *Instant Compositions* betrachtet werden, finden bei dieser Produktion doch bereits die MIDI-Gitarre und ein zeitversetztes Aufnahmeverfahren (Overdubbing) des Schlagzeug-Parts (Jon Christensen) Verwendung, wie dies auch bei Pepls späteren *Instant Compositions* der Fall war.

Die zeitliche Grenze zu jener Schaffensphase, in der Harry Pepl explizit mit dem *Instant Composing* begann und diese Methode auch so benannte, ist fließend, sind doch auch die oben genannten Kompositionen teilweise Produkte eines improvisatorischen Prozesses und somit in ihrer Entstehung dem *Instant Composing* zumindest wesensverwandt. Festzustellen ist die ausschließlich händische Notation der Stücke dieser frühen Phase, die – wie in der Jazzpraxis üblich – nur als Skizzen („Lead Sheets“) notiert wurden und wohl nicht den Anspruch erfüllen sollten, von Nicht-Jazzmusiker*innen gelesen und einstudiert zu werden.

Grob kann man die auslaufenden 1980er und beginnenden 1990er Jahre als Zeitraum definieren, in dem Pepl sich neben andauernder Tätigkeit als Live-Musiker hauptsächlich dem *Instant Composing* widmete. Nach seinem zweiten Schlaganfall im Jahr 1994 änderte sich das zeitliche Verhältnis zwischen Live-Auftritten und kompositorischer Arbeit im wahrsten Sinne des Wortes schlagartig. Eine wichtige Vorbedingung für *Instant Composing* war für Pepl die technische Optimierung der MIDI-Gitarre, die er in ihrer ganzen Fülle von Möglichkeiten auslotete. Ein erster

Höhepunkt war das Album und Projekt *Schönberg Improvations*, bei dem Harry Pepl den gesamten Klavier-Part für einen mit MIDI-Technologie ausgestatteten Flügel der Marke Bösendorfer an der MIDI-Gitarre einspielte. Bei dieser Produktion wirkte Pepl noch selbst mit, wenn auch „nur“ als pedaltretender Pianist. Neben ihm spielten im Studio und später live die Jazzmusikerkollegen Dave Liebman, Wolfgang Reisinger, Johannes Enders und Wolfgang Puschnig.

Harry Pepls langjähriger musikalischer Partner, der Vibraphonist und Komponist Werner Pirchner, hatte nach der Auflösung des Duos Jazzzwio steigenden Erfolg als Komponist, was Harry Pepl motiviert haben mag, ebenfalls in dieser Domäne aktiv zu werden. Elfriede Pirchner, die Witwe des 2001 verstorbenen Tiroler Musikers, meint dazu in einer Email-Konversation mit dem Autor, das Duo habe sich in wechselseitigem Einverständnis aufgelöst und das Ende der Formation sei eigentlich das Resultat eines organischen Prozesses gewesen. Nach Auflösung von Jazzzwio sei ihr keine weitere Konversation der beiden musikalischen Partner über kompositorische Aktivitäten des jeweils anderen in Erinnerung¹⁸⁷. Tatsächlich kam es wohl eher als Folge von Pepls Bekanntheit als Jazzgitarrist zu Kompositionsaufträgen von Ensembles aus den Bereichen Klassik, Neue Musik und Crossover, die Harry Pepl eine Konzentration auf die kompositorische Arbeit ermöglichten. Es kam zur Zusammenarbeit mit renommierten Formationen wie dem Kronos Quartet, Artis-Quartett, Altenberg Trio, Ensemble Wien, Ensemble Kontrapunkte, Austrian Art Ensemble, STUDIO PERCUSSION graz sowie mit den Solisten Thomas Larcher (Klavier) und Thomas Demenga (Cello).

Das Opus der *Instant Compositions* von Harry Pepl kann auf unterschiedliche Weise unterteilt werden. Eine Möglichkeit ist die Einteilung in notierte und nicht notierte Werke. Zu den ersteren zählen Auftragskompositionen, die in der ersten Hälfte der 1990er Jahre entstanden. Diese Werke wurden größtenteils auch live aufgeführt. Zur zweiten Gruppe gehören die Werke, die Harry Pepl nicht notierte oder (zur Entstehungszeit) gar nicht für eine Live-Aufführung vorsah. Sie existieren als Aufnahmen auf physischen Tonträgern wie CD, ADAT und Minidisc oder auf Festplatte. Manche sind heute online auf Streaming-Plattformen verfügbar, vor allem

¹⁸⁷ Email-Konversation des Verfassers mit Elfriede Pirchner am 3.1.2021.

dank der Initiative von Pepls Sohn Daniel, der die Webseite harrypepl.com¹⁸⁸ kuratiert. Der Großteil dieser (nicht notierten) Aufnahmen blieb bis dato unveröffentlicht.

Eine weitere Möglichkeit der Unterteilung ist die jeweils gewählte Instrumentierung der *Instant Compositions*. Für großes Ensemble entstanden Werke wie *Anspannen*, *Überspannen*, *Abspannen* sowie Stücke für das Ensemble Wien und Ensemble Kontrapunkte. Die Kategorie Streichquartett wurde mit mehreren Stücken für mehrere Ensembles bedient (Kronos Quartet, Artis-Quartett). Schließlich gibt es *Instant Compositions* für Solisten wie Thomas Larcher (Klavier) und Thomas Demenga (Cello).

Auch eine zeitliche Unterteilung der *Instant Compositions* ist möglich und sinnvoll. Eine deutliche Grenze im kompositorischen Schaffen Pepls kann mit dem Jahr 1994 gezogen werden, als Harry Pepl seinen zweiten Schlaganfall erlitt und infolgedessen seine Live-Aktivitäten aus gesundheitlichen Gründen weitgehend einstellen musste. Die anfängliche neurologische Beeinträchtigung war zwar – wie auch beim ersten Schlaganfall – reversibel, es blieb jedoch das Problem von zu hohem Blutdruck¹⁸⁹. Es war eine einschneidende Veränderung der Lebensumstände des Live-Musikers, der bis dato mit seinem Publikum und der Gemeinschaft der Musikerkolleg*innen intensiv verbunden war.

Aufgrund von Pepls gesundheitlichen Einschränkungen kann man jene Werke, die nach 1994 entstanden sind, wiederum von den früheren *Instant Compositions* unterscheiden. Pepl arbeitete in dieser letzten Schaffensphase vorwiegend im Heimstudio in seinem Haus in Hernstein, es gab wenig Interaktion mit Musikerkolleg*innen und beinahe keinen Kontakt zu einem Live-Publikum. Das musikalische Ensemble war während dieser Zeit die *One-Man-Band*, die nur aus Harry Pepl selbst bestand und die er selbstironisch als *Lonely Single Swinger Band* bezeichnete. Auch Pepls älterer Sohn Georg bestätigt, dass die *Instant Compositions* vor 1994 noch für Aufführungen bestimmt waren und danach nicht mehr¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Harry Pepl, abgerufen am 13.2.2024, www.harrypepl.com.

¹⁸⁹ Kohler, *Harry Pepl. Ein Portrait*, S.128.

¹⁹⁰ Interview mit Georg Pepl (25.8.2015).

An dieser Stelle soll darauf hingewiesen werden, dass Pepls Sohn Daniel im Jahr 2015 eine Doppel-CD produzierte, auf der neben bekannten Kompositionen Pepls auch Auszüge aus der *Lonely Single Swinger Band*-Arbeitsphase zum ersten Mal veröffentlicht wurden¹⁹¹. Daniel Pepl ließ dazu Jazzmusiker*innen der jüngeren Generation aus der österreichischen Szene live mit ausgewählten Audio-Spuren seines Vaters interagieren. Zur Besetzung des nach wie vor bestehenden Projekts zählen der Saxophonist Clemens Salesny, die Sängerin Agnes Heginger, der Schlagzeuger Peter Primus Frosch und der Gitarrist Martin Bayer. Das Projekt wird bis heute – wenn auch in wechselnden Besetzungen – live aufgeführt und zeigt, dass im Moment generierte Musik auch viele Jahre später in einen Live-Kontext geholt werden kann. Seit Herbst 2018 wird an einem zweiten Album mit einem weiteren Programm aus dem „Single Swinger Band Repertoire“ gearbeitet. Dazu passt ein Zitat von Harry Pepl, der in einem Interview mit dem Gitarristen Christian Haudej sagte:

*„Der Hauptpunkt ist, dass man die Musik, egal welcher Richtung, zum Leben erwecken kann. Das ist so... wofür spielt man denn sonst, wenn das nicht passiert?“*¹⁹²

3.1 Überblick über Harry Pepls Instant Compositions

Die folgende Auflistung ist eine Auswahl von Werken bzw. Tonträgern, die mit der Übergangsphase Pepls zur *Instant Composing*-Methode (ab 1988) beginnt, in ihrer (zeitlichen) Mitte die notierten und teils aufgeführten Werke für Solist*innen und Ensembles aus der klassischen und zeitgenössischen Szene enthält und schließlich mit der Arbeitsphase in der krankheitsbedingten Isolation (ab 1995) endet. Die gelisteten Titel entstanden in der Einschätzung des Verfassers nach dem *Instant Composing*-Verfahren und grenzen sich – wenn auch unscharf – von Werken Pepls ab, die dieser noch während der *Instant Composing*-Phase als Stücke für seine nach wie vor existierenden Jazz-Formationen komponierte. Von den im Folgenden gelisteten Werken liegen Informationen zur Uraufführung vor. Ein umfassender

¹⁹¹ CD *Harry Pepl & Clemens Salesny / Martin Bayer / Peter Primus Frosch / Agnes Heginger*. Fullmax Recordings 15-01-CD (Doppel-CD). Wien, 2015.

¹⁹² Haudej, *Harry Pepl*, S.19.

Überblick über Harry Pepls Werke befindet sich in der Musikdatenbank des *mica* – Music Information Center Austria – und kann dort online abgerufen werden¹⁹³.

Cracked Mirrors (Übergang zum *Instant Composing*, Album auf ECM Records 1988 veröffentlicht, anschließend Live-Konzerte)

Schönberg Improvations (mehrere Stücke für MIDI-Flügel/Saxophon/Schlagzeug, Album veröffentlicht 1989, UA Musikverein Wien 1990, Neuauflage des Albums)

Grogos (für 2 Violinen, Viola und Kontrabass, UA durch Ensemble Wien, Musikverein Wien 1989)

Ballade for Mr. Dinozzo (für 2 Violinen, Viola und Kontrabass, UA Ensemble Wien Musikverein 1989)

Die folgenden Werke wurden im Rahmen eines Komponistenportraits im Wiener Musikverein durch das Ensemble Kontrapunkte am 27.2.1990 uraufgeführt

Avo (für Kammerensemble)

Winds (für Bläserensemble)

Trio (für Flöte, Cello, Klavier)

String I (für Streichquartett)

Die letzte Bastion (für Kammerensemble)

Vibes I,II (für Kammerensemble)

2 Klarinetten (für Klarinette und Bassklarinette)

Snow (für Sopranstimme und Kammerensemble)

Voice (für Sopranstimme, Altflöte und Klavier)

Moving Navel (für Streichquartett, UA Kronos Quartet, Orpheum Graz 1991)

String Quartet No. 8 (für Streichquartett, UA Kronos Quartet, Orpheum Graz 1991)

¹⁹³ Music austria, „Harry Pepl“, abgerufen am 13.2.2024, <https://db.musicaustria.at/node/70644>.

Obsession (für Streichquartett, UA Kronos Quartet, Orpheum Graz 1991)

Bremer (für Klavier solo, UA durch Thomas Larcher im ORF Landesstudio Tirol 1991)

Anspannen, Überspannen, Abspannen (für Perkussions-Ensemble, UA STUDIO PERCUSSION graz 1992, Album veröffentlicht 1993)

Über Kurz oder Lang - Von der Weite und der Enge (für Streichquartett, UA Artis-Quartett, Musikverein Wien 1993, Ausstrahlung des Konzertmitschnitts auf ORF Radio Ö1 einige Monate später)

Zeitraffer (für Perkussions-Ensemble, UA STUDIO PERCUSSION graz, Kunstsammlung Essl, Klosterneuburg 2002)

Lonely Single Swinger Band: Nicht notierte Werke und als Tonaufnahme oder auf Datenträger vorliegend ab ca. 1995: davon wurden einige durch das Projekt von Clemens Salesny, Martin Bayer & Ensemble nach Pepls Tod aufgenommen und veröffentlicht.

Wichtige Informationen zu einigen *Instant Compositions* stellt Nikolaus Kohler in seiner Diplomarbeit zur Verfügung, in der Harry Pepl noch zu Lebzeiten im Interview zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte dieser Werke erzählt. Kohler bezeichnet die oben genannten Werke – vermutlich in Abgrenzung zu Pepls Jazz-Formationen – in seiner Arbeit als E-Musik bzw. Neue Musik¹⁹⁴.

Eine gute Möglichkeit zum Anhören einiger dieser Stücke befindet sich auf der Harry Pepl gewidmeten Seite der Streaming-Plattform *Soundcloud*¹⁹⁵.

3.2 Eine Auswahl zur Analyse - Zoom In

Es wurden für diese Dissertation fünf Werke ausgewählt, die chronologisch dem Anfang, den Jahren dazwischen und der Spätphase der oben beschriebenen *Instant*

¹⁹⁴ Kohler, *Harry Pepl. Ein Portrait*, S.119.

¹⁹⁵ Soundcloud, „Harry Pepl,“ abgerufen am 21.2.2023, <https://soundcloud.com/search?q=harrypepl>.

Composing-Schaffensperiode Harry Pepls zugeordnet werden können. Neben dem chronologischen Aspekt stehen die fünf Werke für unterschiedliche Herangehensweisen des Komponisten und Improvisators Pepl. So stammen die ersten beiden Werke aus Alben, bei denen Pepl noch selbst als Gitarrist mitwirkte, zwei Kompositionen entstanden im Auftrag von Ensembles der klassischen bzw. zeitgenössischen Musikszene, bei diesen spielte Pepl nicht selbst mit. Das fünfte Werk entstand als aufgenommene Improvisation in Pepls Isolation während der späten 1990er Jahre, erschien aber erst nach seinem Tod in Form einer Veröffentlichung durch andere Musiker*innen, die zu Pepls Original-Audiospur improvisieren. Pepl spielte dort sozusagen wieder selbst in Form seiner Original-Tonspur mit. Die fünf ausgewählten Werke beziehen auch auf sehr unterschiedliche Weise andere Personen als Ausführende von Pepls Musik, also als Interpret*innen ein.

Das Verfahren des *Instant Composing* bei Harry Pepl war hauptsächlich durch Improvisation an der Gitarre (auch MIDI-Gitarre) geprägt, später auch am Klavier und am Schlagzeug. Da Harry Pepl als Jazzgitarrist von Weltbedeutung auch innerhalb der hier untersuchten Periode ab 1988 noch bis ca. 1994 als Jazzgitarrist live tätig war – wenn auch aus gesundheitlichen Gründen in abnehmendem Ausmaß – muss man unterscheiden zwischen der Improvisation im Rahmen seiner Tätigkeit als Live-Jazzmusiker und jener als Komponist mit der Intention, ein notiertes oder zumindest fixiertes Werk zu schaffen. Sein Spiel im Harry Pepl Quartet (Album *NYC Impression*, 1992–1994)¹⁹⁶, *Airmail* (noch bis 1993) und *Abstract Truth* (Album *Beginnings*, 1994)¹⁹⁷ fand in der Zeit zwischen den beiden Schlaganfällen noch parallel zu seinen *Instant Compositions* für Klavier, Kammerorchester und Streichquartett statt. So waren auch die Kollegen des Projekts *Abstract Truth* bei der Uraufführung der Komposition für das Artis Streichquartett 1993 im Wiener Musikverein anwesend¹⁹⁸.

Die folgende Auswahl enthält Werke aus vier veröffentlichten Alben, sowie eine kammermusikalische Komposition, die uraufgeführt aber nicht als Tonträger veröffentlicht wurde.

¹⁹⁶ Kohler, *Harry Pepl. Ein Portrait*, S.124.

¹⁹⁷ Ebd., S.125.

¹⁹⁸ Ebd., S.126.

1. *More Far Out Than East* – Album *Cracked Mirrors* (1988)
2. *Alone Is A Golden Stone* – Album *Schönberg Improvations* (1989)
3. *Anspannen, Überspannen, Abspannen* für STUDIO PERCUSSION graz – Album *STUDIO PERCUSSION Plays* (1992)
4. *Über Kurz oder Lang - Von der Weite und der Enge* – Kompositionsauftrag des Artis-Quartett an Harry Pepl (1992–93)
5. *Frischwärts: The Lonely Single Swinger Band* (Vergleich der Pepl-eigenen Version aus dem Jahr 1999 mit der Re-Interpretation durch das von Clemens Salesny und Martin Bayer initiierte Projekt in den Jahren 2015–2018)

3.3 Cracked Mirrors

3.3.1 Projektbeschreibung und Entstehungsgeschichte

Cracked Mirrors ist ein Album, das Harry Pepl 1988 für ECM aufnahm¹⁹⁹. Auf dem Album sind zu hören: Harry Pepl an der Gitarre und am Gitarren-Synthesizer, der deutsche Flügelhornist Herbert Joos (auch teilweise mit Einsatz von elektronischen Effekten) und der norwegische Schlagzeuger Jon Christensen. Der Letztgenannte fungierte während der 1970er und 1980er Jahre quasi als Hausschlagzeuger für das ECM-Label und machte zahlreiche Einspielungen mit renommierten Jazzmusiker*innen²⁰⁰. Christensen spielte seine Schlagzeugspur für einige Stücke auf *Cracked Mirrors* nachträglich im Overdubbing-Verfahren im renommierten Rainbow-Studio in Oslo zu den vorher aufgenommenen Spuren von Pepl und Joos ein. An der Entstehung des Albums *Cracked Mirrors* war nicht zuletzt der damalige Intendant der Grazer Jazzinitiative gamsbART, Heimo Steps²⁰¹, wesentlich beteiligt. Er initiierte zahlreiche Begegnungen und künstlerische Projekte rund um das legendäre Grazer Jazzlokal M59²⁰². Heimo Steps bezeichnete Pepl als „Säulenheiligen von Jazz M59“ und als höchst kompetenten Lehrer an der Jazzabteilung der heutigen Kunstuniversität

¹⁹⁹ Harry Pepl, Herbert Joos und Jon Christensen, *Cracked Mirrors*, ECM1356 (Deutschland, 1988).

²⁰⁰ Wikipedia, „Jon Christensen,“ abgerufen am 22.2.2023, https://de.wikipedia.org/wiki/Jon_Christensen.

²⁰¹ Heimo Steps verstarb 2022.

²⁰² M59: Studentenwohnheim in der Münzgrabenstrasse 59 in Graz, in den 1980er und 1990er Jahren Veranstaltungsort zahlreicher Konzerte im Bereich Jazz und Improvisierte Musik.

Graz²⁰³. Er schlug Harry Pepl 1987 vor, in ein Studio zu gehen und „das zu machen, was er sich vorstellte“²⁰⁴. Entscheidend war wohl auch die Tatsache, dass der Verein gamsbART die Kosten der Studioaufnahme für *Cracked Mirrors* ganz oder teilweise vorfinanzierte. Der Gründer und Produzent des ECM-Labels Manfred Eicher war offensichtlich von den Aufnahmen so angetan, dass er gamsbART die Studiokosten refundierte. Eicher war und ist dafür bekannt, dass er gerne „lenkend“ in die Aufnahmeprozesse eingriff. Dass er dies bei *Cracked Mirrors* nicht tat, zeigt nach Ansicht von Steps die besondere Wertschätzung, die er Harry Pepls Musik und Konzeption entgegenbrachte²⁰⁵. Das Album erschien als LP und CD am 30.5.1988 auf ECM²⁰⁶.

*„Cracked Mirrors: Wie in den Splittern der zerbrochenen Spiegel ein Lichtstrahl mehrfach gebrochen wird, erscheinen auf dieser Platte musikalische Genres in wiederholt vollzogenen Abstrahierungsprozessen.“*²⁰⁷

So beschreibt das Label ECM im Presstext zu *Cracked Mirrors* die Musik des Albums und bescheinigt den drei Musikern Harry Pepl, Jon Christensen und Herbert Joos eine klar definierte ästhetische Haltung. Die kreativen Möglichkeiten der Elektronik würden „sinnfällig“ eingesetzt und ließen dieses Album im „Wind des Zeitgeistes“ völlig quer stehen²⁰⁸.

Ein Gedanke mit Bezug zur Entstehungszeit dieser Dissertation sei hier eingeschoben: Aus der Perspektive der Covid19-Pandemie 2020–2022 erscheint das 1988 bei *Cracked Mirrors* praktizierte Verfahren der zeitversetzten und räumlich getrennten Aufnahme beinahe als prophetisch. Musiker*innen nützen unter den Kontaktbeschränkungen einer Pandemie alle erdenklichen technologischen Mittel, um miteinander musikalisch zu kommunizieren, aufzunehmen und zu produzieren – auch

²⁰³ Heimo Steps. In: gamsbART-Post 5/2006; gamsbART-Verein zur Förderung und Durchführung kultureller Aktivitäten in der Steiermark, S.2.

²⁰⁴ Interview des Verfassers mit Heimo Steps am 8.7.2015.

²⁰⁵ Michael Kahr, *City of Jazz: Jazz in Graz von 1965 bis 2015*. (Graz: Leykam Verlag, 2018), S.425.

²⁰⁶ ECM-Records, abgerufen am 17.4.2024,

<https://www.ecmrecords.com/catalogue/143038751244/cracked-mirrors-harry-pepl-herbert-joos-jon-christensen>.

²⁰⁷ Presstext des ECM-Labels aus Anlass der Veröffentlichung des Albums: Pepl, Joos und Christensen, *Cracked Mirrors* (Deutschland, 1988).

²⁰⁸ Ebd.197

innerhalb der improvisierten Musik. Harry Pepl war auch hier – wenn auch nicht Prophet – zumindest ein Pionier der örtlichen Entgrenzung von musikalischen Prozessen im Bereich von improvisierter Musik. Er nahm mit dieser Produktionsmethode auch eine Situation der räumlichen Distanz vorweg, in der er sich nach zwei Schlaganfällen etwa sieben Jahre später auf tragische Weise wiederfinden sollte.

Heimo Steps war im Jahr 1997 in London auf Dienstreise und erblickte im inzwischen bereits geschlossenen Plattenladen Virgin Megastore das Album *Cracked Mirrors* als Empfehlung der Woche. Das habe ihn als Initiator des Projekts sehr berührt²⁰⁹.

Das Projekt *Cracked Mirrors* war zuerst als Solowerk von Harry Pepl geplant. Herbert Joos wurde im Lauf der Produktion als Duopartner hinzugeholt. Die beiden kannten sich u.a. von ihrer gemeinsamen Arbeit beim Vienna Art Orchestra. Der Großteil des Materials wurde von den beiden Musikern in einem Studio in der Wachau²¹⁰ in Österreich aufgenommen. Das Albumcover gibt als Aufnahmezeitraum Februar 1987 an. Der Schlagzeuger Jon Christensen spielte zeitversetzt zu den fertigen Aufnahmen in den von ECM häufig genutzten Rainbow-Studios in Oslo dazu, wobei Harry Pepl anwesend und beim Mixdown beteiligt war. Möglicherweise spielte er auch noch Material ein – ob in direkter Interaktion mit Jon Christensen oder nicht, konnte nicht eindeutig festgestellt werden. Dieser mehrschichtige, zeitversetzte Aufnahmeprozess von improvisierter Musik ist ein besonderer Aspekt des Albums und stellt es in den Nahbereich der späteren *Instant Compositions* Harry Pepls. Ein Werk aus dem Projekt soll daher näher untersucht werden, bahnt sich doch im Produktionsverlauf von *Cracked Mirrors* Pepls Interesse am Overdubbing-Aufnahmeverfahren an, das ihn in den nächsten Jahren zu zahlreichen *Instant Compositions* anregen sollte. Zeitlich gesehen fällt *Cracked Mirrors* in eine intensive Arbeitsphase, in der Harry Pepl mit unterschiedlichen Projekten tourte, Mitglied des Vienna Art Orchestra und Professor für Jazzgitarre an der Kunstuniversität Graz (damals Musikhochschule Graz) war. Die laufenden Neuerungen der Musiktechnologie während der 1980er Jahre, vor allem die Erfindung von MIDI, lieferten ständig Inspirationen, diese technologischen Mittel auch live und im Studio einzusetzen. Die Verwendung des Gitarren-Synthesizer auf *Cracked*

²⁰⁹ Interview Heimo Steps am 8.7.2015

²¹⁰ Email-Konversation des Verfassers mit Daniel Pepl am 20.2.2020.

Mirrors spiegelt diese Tatsache wider. Das Album ist chronologisch das erste, auf dem Harry Pepl die MIDI-Gitarre mit dem Roland-Gitarrensynchronizer prägend einsetzte²¹¹. Zu dieser Zeit arbeiteten auch bedeutende Jazzmusiker wie der Gitarrist Pat Metheny²¹², der Pianist und Keyboarder Chick Corea²¹³ und der Saxophonist Michael Brecker²¹⁴ mit MIDI-Interfaces für ihre Instrumente. Der im ECM-Presstext erwähnte „Wind des Zeitgeistes“ blies also Synthesizerklänge aus allen und in alle Richtungen. Pepls älterer Sohn Georg hörte in dieser Zeit sehr viel Musik von Prince²¹⁵, auf den Harry Pepl auch gerne Bezug nahm und in dessen Musik die neuesten Synthesizer eingesetzt wurden. Überhaupt interessierte sich Harry Pepl für gute, aktuelle Popmusik. So besuchte er ein Konzert von Sting, in dessen Band zu dieser Zeit der Perkussionist Mino Cinelu spielte. Letzteren kannte Pepl von seiner Mitwirkung beim Album *Turbulence* von Michel Portal²¹⁶. Mit den schier unbegrenzten klanglichen Möglichkeiten des Synthesizers entstand naturgemäß die Frage des maßvollen Einsatzes. Auch wenn das Publikum Ende der 1980er Jahre synthetischen Klängen vorbehaltloser gegenübergestanden sein mag als heute, war es doch immer auch künstlerische Entscheidung, von diesen Möglichkeiten Gebrauch zu machen oder nicht. Auf *Cracked Mirrors* bewies Harry Pepl, dass er sich dieser Herausforderung bewusst war und seine innere Klangvorstellung stets zu einem ausgewogenen Verhältnis zwischen akustisch-instrumentalen und elektronisch erzeugten Klängen führte. Dazu schrieb die österreichische Kronenzeitung in einem Konzertbericht im April 1988 über einen „Genuss für Jazzfreunde“, der maßvolle und kultivierte Einsatz der Elektronik sei als beispielhaft zu loben²¹⁷.

Herbert Joos verstarb im Dezember 2019, Jon Christensen im Februar 2020. Leider war es nicht mehr möglich, mit den beiden musikalischen Kollegen Pepls auf *Cracked Mirrors* persönlich Kontakt aufzunehmen und sie für diese Dissertation zu befragen.

²¹¹ Kohler, *Harry Pepl. Ein Portrait*, S. 114.

²¹² z.B.: Pat Metheny / Pat Metheny Group, *Still Life (Talking)*, Geffen Records (USA, 1987).

²¹³ z.B.: Chick Corea / Chick Corea Electric Band, *Light Years*, GRP Records (USA, 1988).

²¹⁴ z.B.: Michael Brecker, *Don't Try This At Home*, MCAD-42229 (USA, 1988).

²¹⁵ Interview mit Georg Pepl (25.8.2015).

²¹⁶ Michel Portal, *Turbulence*, Harmonia Mundi (Frankreich, 1992).

²¹⁷ Chris Tomark, Kulturteil der *Kronenzeitung* vom 4. April 1988, S.24.



Abbildung 8: Cover des Albums *Cracked Mirrors*

Titelliste von *Cracked Mirrors*

1. Wolkenbilder
2. Reflections in a Cracked Mirror
3. Schikaneder Delight
4. Die alte Mär und das Mann
5. More Far Out Than East
6. Wolkenbilder 2
7. Purple Light
8. Tintenfisch Inki

Harry Pepl spielte das Programm des Albums auch live mit besagtem Trio. Jon Christensen war längere Zeit bei Harry Pepl in dessen Haus in Hernstein/NÖ zu Gast, dabei wurde intensiv geprobt. Christensen wirkte jedoch nur bei einigen Live-Konzerten mit, so z.B. am 20. April 1988 im Posthof in Linz und einige Tage später in Katsdorf²¹⁸. Ein Konzert des Trios fand 1989 im Stadtgarten in Köln statt, wurde vom deutschen Fernsehen aufgezeichnet und ist heute auf Youtube zu sehen²¹⁹. Harry Pepl berichtete in einem Interview mit Walter Gröbchen von einem Auftritt des Trios beim Jazzfestival Stuttgart, von dem es eine sehr gute Videoaufzeichnung gab. Der

²¹⁸ Oberösterreichischer Kulturbericht, Folge 12/1988

²¹⁹ Fernsehaufzeichnung des Konzerts im Stadtgarten Köln: Youtube, „Harry Pepl / Herbert Joos / Jon Christensen,“ abgerufen am 16.4.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=p5az8AgrpPo&feature=youtu.be>.

ORF strahlte dieses Konzert zum Bedauern Harry Pepls in Österreich nicht aus²²⁰. Nach Aussage von Pepls Söhnen Daniel und Georg trat das Trio auch mindestens einmal in Wien live auf. Bei einem dieser Konzerte sei Jon Christensen während des Spiels mit seinem Schlagzeug-Set umgefallen, was im Publikum die Frage entstehen ließ ob es sich dabei um eine bewusste Performance handelte²²¹. Der britische Schlagzeuger Tony Oxley löste Christensen im Lauf des Projekts ab. Ein Vergleich der Programme des Albums mit einem Live-Konzert in Tamsweg im Erscheinungsjahr 1988 zeigt, dass Pepl nur einige der Stücke des Albums auch live verwendete²²². Konkrete Kompositionen mit durchaus eingängigen, melodischen Themen wie *Die Alte Mär und das Mann* sowie *Schikaneders Delight* sind im Live-Programm enthalten. Andere Stücke wie *Wolkenbilder* und *Reflections in a Cracked Mirror* (ein Solo auf der MIDI-Gitarre unter Verwendung von Schlagzeug-Samples) entstanden live jeweils aufs Neue als freie Improvisationen, bei denen ein ungefährer Ablauf festgelegt war. Einen interessanten Hörvergleich bietet das Album *Lemon Fish Tweezer*²²³ des US-amerikanischen Experimental-Musikers und Gitarristen Henry Kaiser aus dem Jahr 1990. Auf diesem spielt Kaiser nur wenige Jahre später als Pepl ein Solo mit Schlagzeug-Samples auf der MIDI-Gitarre, genau wie Pepl bei *Reflections in a Cracked Mirror*.

3.3.2. Zoom In: More Far Out Than East

Es ist nicht bekannt, ob Harry Pepl dieses Werk bereits als *Instant Composition* bezeichnete. Die Verwendung dieses Wortes fällt jedoch in die Entstehungszeit von *Cracked Mirrors*. Das Stück wurde für eine eingehende Analyse innerhalb dieser Dissertation ausgewählt, weil es – für Harry Pepls *Instant Composing* spezifisch – unter Verwendung der MIDI-Gitarre aufgenommen wurde (Guitar-to MIDI-Trumpet Sound). Ein weiterer Grund ist das komplexe Thema, welches suggeriert, im Lauf des „Erspielens“ immer mehr zu einer fixierten Linie geworden zu sein, also von einer Improvisation zu einer Komposition. Eine ähnliche Genesis darf auch bei vielen der

²²⁰ Interview 1988 von Walter Gröbchen mit Harry Pepl. Audiomack, „Ö3 Musikbox Schnipsel: Harry Pepl Portrait Walter Gröbchen T15,“ abgerufen am 22.3.2023, https://audiomack.com/song/3-musicbox-schnipsel/harry-pepl-portrait-walter-grobchent15?fbclid=IwAR1WThcUeBwVU_5pntD60luTNEWe13SVpppyFWvJdzjFnX7GygEosE8-1rY.

²²¹ Email-Konversation mit Daniel Pepl am 19.2.2020.

²²² HarryPepl/Herbert Joos/Tony Oxley live in Tamsweg am 15.12.1988; ORF-Mitschnitt und Hörprotokoll des Verfassers

²²³ Henry Kaiser, *Lemon Fish Tweezer*, Cuneiform Records (USA, 1992).

Themen der Bebop-Ära angenommen werden, die Musiker wie Charlie Parker und Dizzy Gillespie, aber auch Lennie Tristano über die harmonischen Gerüste von Jazz-Standards legten²²⁴. *More Far Out Than East* ist nicht zuletzt ein weiteres Beispiel für Pepls Wortwitz bei der Wahl seiner Stücktitel. Der Titel erinnert an Duke Ellingtons epochales Werk *Far East Suite*, auch der Jazzstandard *East of The Sun (West of The Moon)* sei erwähnt. Was Pepl mit dem Titel genau meinte oder assoziierte, war nicht feststellbar.

More Far Out Than East (Album-Titel Nr. 5) ist ein hochenergetisches Stück mit einem Thema in extrem schnellem Tempo, das vorwiegend aus Halbtonschritten besteht und keine erkennbare harmonische Grundlage besitzt. Der oben erwähnte Promotions-Text des Labels ECM beschreibt das Werk als dem „Free Jazz im Geiste Ornette Colemans verwandt“²²⁵. Tatsächlich erinnert es an den Titel *Song X* aus dem gleichnamigen Album von Pat Metheny zusammen mit dem Saxophonisten und Freejazz-Protagonisten Ornette Coleman aus dem Jahr 1986²²⁶. Auch die Besetzung dieses Albums ähnelt *Cracked Mirrors*: Gitarre plus Gitarrensynthesizer (Pat Metheny), Altsaxophon (Ornette Coleman) und Schlagzeug (Jack DeJohnette und Denardo Coleman, Ornette Coleman's Sohn). Es liegt die Vermutung nahe, dass Pepl diese Aufnahme kannte, handelt es sich doch bei Pat Metheny um einen von Pepl geschätzten Gitarrenkollegen, der auch Pepls Interesse an musiktechnologischen Erweiterungen teilte. Mit Jack DeJohnette hatte Pepl 1984 ein Album im Trio zusammen mit dem Vibraphonisten Werner Pirchner aufgenommen²²⁷.

Pepl verwendete das Stück neben *Cracked Mirrors* mindestens zweimal für andere Projekte. Einige Monate vor *Cracked Mirrors* wurde das Stück unter dem Titel *Ballantine for Valentine* auf dem Album *Volver* mit Enrico Rava (Trompete), Dino Saluzzi (Bandoneon), Furio di Castri (Bass) und Bruce Ditmas (Drums) eingespielt,

²²⁴ Beispiele: *Anthropology* (Charlie Parker) über die Akkordfolge von G. Gershwin's *I Got Rhythm* oder Lennie Tristanos *Lennie's Pennies* über die nach Moll versetzte Akkordfolge von *Pennies From Heaven* von Arthur Johnston und Johnny Burke.

²²⁵ ECM-Presstext: Pepl, Joos und Christensen, *Cracked Mirrors* (1988).

²²⁶ Ornette Coleman und Pat Metheny, *Song X*, erschienen 1986 auf CD/LP bei GeffenRecords 1986, reissued plus bonus tracks 2005 bei Nonesuch Records.

²²⁷ Werner Pirchner, Harry Pepl und Jack DeJohnette, *Werner Pirchner / Harry Pepl / Jack DeJohnette*, ECM-Records (Deutschland, 1983).

auch dieses Album erschien bei ECM²²⁸. Dino Saluzzi hatte sehr gute Kontakte zum ECM-Label, auf dem er bei Produktionen mit Charlie Haden, Al di Meola und Charlie Mariano mitgewirkt hatte. Auf dem Album *Light Blues* seiner Formation *Airmail* (u.a. mit Wolfgang Puschnig) nahm Pepl das Stück nur wenige Monate nach *Cracked Mirrors* unter dem Titel *125/250* auf, was auf eine Tempo- bzw. Metronomangabe hindeuten könnte. Weshalb Pepl auf drei Alben dasselbe Stück mit drei unterschiedlichen Titeln bezeichnete, konnte nicht festgestellt werden²²⁹.

Interessant ist, dass die drei Einspielungen in zwei unterschiedlichen Tonlagen aufgenommen wurden. Der Begriff Tonart wäre in diesem Fall aufgrund der Atonalität des Stückes inadäquat. Es existiert ein Original-Manuskript von Harry Pepl, wo das Thema für transponierende Instrumente in Bb notiert ist – wie eben für Trompete (Enrico Rava auf *Volver*) und Flügelhorn (Herbert Joos auf *Cracked Mirrors*). Auf *Light Blue* klingt das Stück dann einen Ganzton höher beginnend mit G. Bei dieser Aufnahme spielte Wolfgang Puschnig Altsaxophon, also ein in Eb transponierendes Instrument. Es scheint, als ob Puschnig einfach die Bb-Stimme „klingend“²³⁰ las und Harry Pepl auf der Gitarre einen Ganzton nach oben transponierte. Dieser flexible Umgang mit dem notierten Material zeigt, wie stark Harry Pepl seine Musik verinnerlicht hatte. Notation dient in einer Umgebung von Projekten wie *Airmail* und *Cracked Mirrors* nur als Gedächtnis-Leitfaden. Und dies funktioniert nur mit hochkarätigen Improvisatoren wie eben Puschnig, Joos, Rava und Pepl selbst.

²²⁸ Enrico Rava/Dino Saluzzi Quintet: *Volver*, aufgenommen 10/1986 im Tonstudio Bauer/Ludwigsburg; erschienen 1987 bei ECM-Records.

²²⁹ Kohler, *Harry Pepl. Ein Portrait*, S.114.

²³⁰ „klingend“ oder auf englisch auch „concert“ bedeutet, dass die Musik genau wie notiert klingt, im Unterschied zu „transponierend“, wo sie im entsprechenden intervallischen Abstand zur Notation klingt.

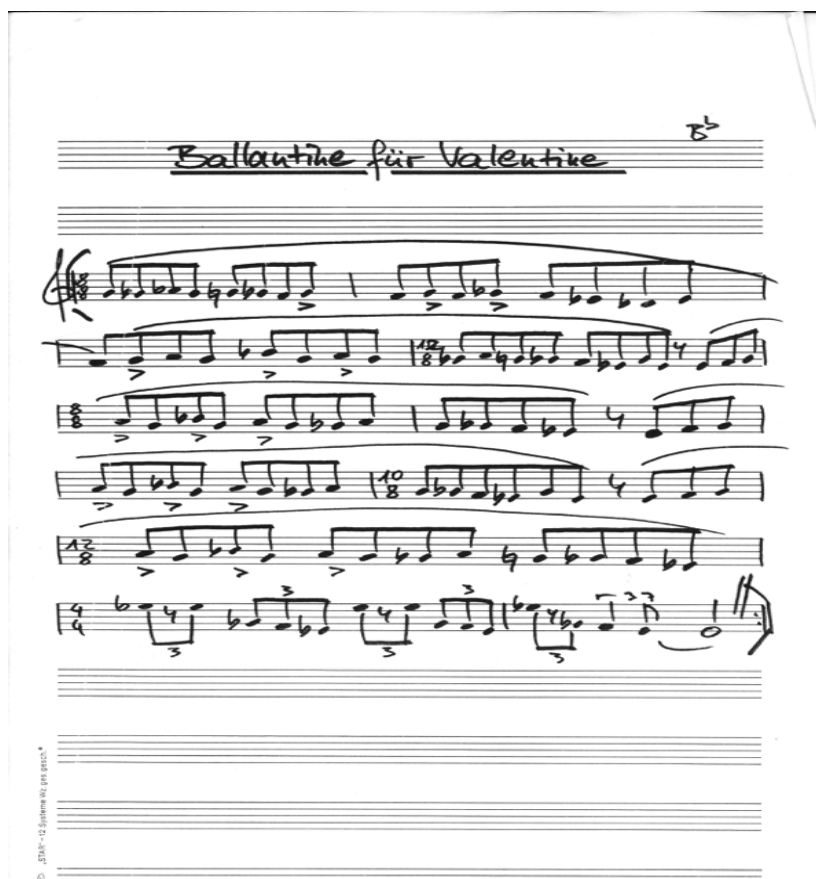


Abbildung 9: Original-Manuskript Ballentine For Valentine

Noch bevor dem Verfasser das Manuskript zur Verfügung stand wurde versucht, das Stück so zu transkribieren, wie es auf *Cracked Mirrors* klingt, also mit F beginnend. Interessant ist, dass der Verfasser offensichtlich aufgrund der musikalischen Gewohnheiten und der Normierung seines Gehörs versuchte, das Thema in einen durchgehenden 4/4-Takt zu „pressen“. Ein Vergleich mit dem Manuskript zeigt, dass Pepl ungerade Metren einbaute. Auch die Anzahl der Töne und ihr Verlauf wurden beim Transkriptionsversuch nicht genauso getroffen wie am Manuskript. Die im folgenden dargestellte Transkription soll veranschaulichen wie wenig sich der Raster von Standard-Notation eignet, die wellenartige Musik Pepls abzubilden.

more far out than east

Harry Pepl



Transkription: Stefan Heckel

Abbildung 10: Transkription *More Far Out Than East*

Diese Verirrungen und Abweichungen beim Transkribieren des rasanten und wellenartigen Themas von *More Far Out Than East* zeigt die Konditionierung des eigenen Gehörs und Formsinns. Die etablierten Notationsparameter wie Notenwerte, Taktlängen und -striche usw. können der Phrasierung von Pepls Spiel nicht gerecht werden. Das sei erwähnt, weil auch der Umkehrschluss gültig zu sein scheint. Beim ausschließlichen Lernen von Pepls Musik durch Notation geht der essentielle Anteil an „Feeling“, Phrasierung, Dynamik und anderen nicht notierbaren Parametern verloren. Diese Problematik tauchte im Rahmen der Einstudierung der Komposition für das Artis-Quartett auf, wie in einem eigenen Kapitel noch zu lesen sein wird. Die Standard-Notation erlaubt keine exakte Niederschrift der Feinheiten von Pepls Spiel und musikalischem Denken. Harry Pepl setzte in seinem Manuskript zu *Ballantine für Valentine* auch Phrasierungsbögen, um die einzelnen Phrasen voneinander abzugrenzen. Er spricht in einem Kommentar zum späteren Werk *Zeitraffer* für STUDIO PERCUSSION ganz vom „Spiel mit Wellen und Gezeiten“, das häufig seine Phrasierung prägt²³¹. Die mikroskopischen Änderungen von Spielgeschwindigkeit und Dynamik, die bei der Gestaltung einzelner Phrasen auffallen, sind charakteristisch für Pepls Spiel. Sie prägen auch den Höreindruck von *More Far Out Than East*. Die

²³¹ Sammlung Essl, „Einkreisung“, abgerufen am 16.2.2024.

entscheidende Qualität des gemeinsamen Phrasierens mehrerer Musiker*innen – wie sie auf allen drei genannten Alben gelingt – basiert auf einem sehr guten Gehör gepaart mit technischer Virtuosität und Merkvermögen. Das Notenbild ist nur Gedächtnisstütze. Insofern darf davon ausgegangen werden, dass ein Stück wie *More Far Out Than East* gründlich vorbereitet bzw. geprobt wurde. Daniel Pepl bestätigt, dass Jon Christensen in der Entstehungszeit von *Cracked Mirrors* bei Harry Pepl in dessen Haus in Hernstein zu Gast war und intensive Probenarbeit stattfand²³². Auf der Aufnahme von *More Far Out Than East* wird das Thema von der Gitarre gespielt, die via MIDI-Konverter auch einen Trompetensound am Gitarren-Synthesizer eine Oktave höher ansteuert. Dadurch entsteht der Eindruck eines sehr kompakten Unisono. Tatsächlich spielt Herbert Joos am Flügelhorn das Thema nicht oder nur teilweise mit. Für die Trompete bzw. für das Flügelhorn wäre das Thema in der hohen Lage und mit diesem Tempo sehr schwer, zumindest teilweise müssten Unterschiede zur Phrasierung der Gitarre hörbar sein. Es ist möglich, dass Herbert Joos das Thema eine Oktave tiefer als Pepls Trompeten-MIDI-Sound mitspielte und dann mit seiner Improvisation einstieg. Bei einem Live-Konzert 1988 in Tamsweg (mit Tony Oxley statt Christensen am Schlagzeug), das auch vom ORF mitgeschnitten wurde, ist das Thema eine Oktave tiefer vom Flügelhorn gut wahrzunehmen²³³. Dazu gibt der Saxophonist Clemens Salesny, der sich in einem aktuellen Projekt mit der Musik von Pepl beschäftigt, eine Einschätzung ab: das Thema könnte zum Blattlesen im Studio zu schwer gewesen sein und Herbert Joos könnte es erst später für Live-Konzerte geübt haben²³⁴.

Jon Christensen spielte zu den davor aufgenommenen Spuren von Pepl und Joos mittels Overdubbing-Verfahren zeitversetzt dazu. Das ist insofern ungewöhnlich, als zwar Overdubbing Mitte der 1980er Jahre bereits gängige Praxis war, in den meisten Fällen aber die Schlagzeug- oder Rhythmusspur zuerst aufgenommen und von den anderen, später hinzukommenden Instrumenten als Orientierung benutzt wurde. Bei *Cracked Mirrors* und insbesondere bei *More Far Out Than East* verhält es sich genau umgekehrt. Das Schlagzeug spielte die Overdub-Spur zur bestehenden Aufnahme von

²³² Email-Konversation mit Daniel Pepl (19.2.2020).

²³³ HarryPepl/Herbert Joos/Tony Oxley live in Tamsweg am 15.12.1988; ORF-Mitschnitt und Hörprotokoll des Verfassers

²³⁴ Email-Konversation des Verfassers mit Clemens Salesny am 23.2.2020.

Gitarre und Flügelhorn. Dazu bemerkt ein Kritiker in der Zeitschrift *Rillenpost*: „Kurios erscheint die Tatsache, dass die Schlagzeugarbeit Christensens erst nachträglich über die bereits fertiggestellte Duo-Arbeit gelegt wurde. Kurios deshalb, da dieser an sich normale Arbeitsgang des Mehrspurverfahrens lediglich für Begleitinstrumente und nicht für die taktgebende Rhythmusmaschinerie verwendet wird“²³⁵. Der Kritiker attestiert Christensen besondere Feinfühligkeit und Seelenverwandtschaft für das nachträgliche (improvisatorische) Schlagzeugspiel ohne Kontakt zu den Mitspielern. Bei Live-Konzerten mit Tony Oxley verwendete Harry Pepl auch Schlagzeug-Klänge, die er via MIDI-Gitarre anspielte. Diese waren offensichtlich Samples von Schlagzeugsounds des von Pepl geschätzten Schlagzeugers Jack DeJohnette. Herbert Joos erzählte Clemens Salesny später, dass Harry Pepl manchmal bei Live-Konzerten mit diesen Sample-Sounds ziemlich über Tony Oxley „drübergefahren“ sei²³⁶.

3.3.3 Abschließende Betrachtungen und Vorausschau

Die Betrachtungen zum gewählten Stück *More Far Out Than East* aus dem Album *Cracked Mirrors* wären unvollständig ohne den Hinweis auf die Aufnahme desselben Themas durch das von Daniel Pepl 2015 aus Anlass des 10. Todestages seines Vaters initiierte und vom Saxophonisten Clemens Salesny und dem Gitarristen Martin Bayer musikalisch realisierte Projekt *Harry Pepl & Clemen Salesny / Martin Bayer / Peter Primus Frosch / Agnes Heginger*. Auf der 2015 erschienenen Doppel-CD²³⁷ wird das Stück unter dem bereits erwähnten Titel *125/250* gelistet. Es spielen bzw. singen Agnes Heginger (Gesang), Martin Bayer (Gitarre), Peter Primus Frosch (Schlagzeug), Clemens Salesny (Altsaxophon) und als Gast der Trompeter Mario Rom. Das Thema wird mehrere Male unisono gespielt, es folgt ein vorerst unbegleitetes Trompetensolo, das aus der Energie des rasanten Themas entsteht, aber in weiterer Folge völlig frei ist. Zu Mario Rom's Solo gesellen sich die Stimme Agnes Hegingers und die anderen Instrumente zu einem kollektiven Free-Solo, ähnlich wie auf *Cracked Mirrors*, wo aber nur Pepl selbst ins Solo einsteigt. Am Schluss steht noch einmal das Thema als

²³⁵ W. Windisch, „Rillenreport: CD-Kritik zu *Cracked Mirrors*,“ *Rillenpost Magazin* (1989).

²³⁶ Interview mit Clemens Salesny am 20.9.2018

²³⁷ CD *Harry Pepl & Clemen Salesny / Martin Bayer / Peter Primus Frosch / Agnes Heginger*. Fullmax Recordings 15-01-CD (Doppel-CD). Wien, 2015.

Unisono aller Mitwirkenden. Ein interessantes Detail: auf *Cracked Mirrors* aus dem Jahr 1989 hatte Herbert Joos ein (ebenfalls freies) Flügelhornsolo gespielt, Jon Christensen spielte dort allerdings durchgehend Schlagzeug, welches er nachträglich über das Flügelhorn-Solo overdubbt. Herbert Joos ist als Gast auch auf der 26 Jahre später erschienenen CD vom Jahr 2015 präsent, spielt bei diesem Stück aber nicht mit.

All diese Betrachtungen und Ereignisse zum Album *Cracked Mirrors* und rund um das Stück *More Far Out Than East* deuten auf einen kreativen Prozess hin, der sich vom Moment (Improvisation/Instant) zur Verfeinerung und Verfestigung (Komposition) durch Live-Aufführungen und Studioaufnahmen spannt. Davon zeugen mehrere Aufnahmen des Stücks aus den Jahren 1987–1989 sowie die Wiederaufnahme im Jahr 2015. *Cracked Mirrors* ist in diesem Sinn ein Vorläufer-Projekt zu den *Instant Compositions* der folgenden Jahre. *Cracked Mirrors* verwendete Kompositionen, die noch nicht durch Computer notiert wurden sondern per Hand – falls sie überhaupt notiert wurden.

Der Gitarrist und Komponist Armin Pokorn führte Harry Pepl etwa um 1988/89, also zur Entstehungszeit von *Cracked Mirrors*, in die Notations-Features der von Pepl verwendeten Sequencing-Software Notator ein²³⁸. Pokorn war laut eigener Aussage der Erste in Österreich, der sich das damals innovative Software-System zulegte. Er verwendete es hauptsächlich zur Notenerstellung für seine Theatermusik-Aufträge. Die Erkenntnis, dass seine bis dato „nur“ abhörbaren MIDI-Daten auch als Noten auf Papier erscheinen konnten, hatte sicher eine große Wirkung auf Harry Pepls künftige Kompositionsprojekte.

²³⁸ Telefon-Interview mit Armin Pokorn am 12.4.2023

3.4 Schönberg Improvations

3.4.1. Projektbeschreibung und Entstehungsgeschichte

Das Album *Schönberg Improvations* wurde im November 1989 in Wien aufgenommen und nimmt in der Entwicklung der *Instant Composing*-Methode Harry Pepls einen wichtigen Platz ein. Zum ersten Mal spielte Harry Pepl bei diesem Projekt mit der MIDI-Gitarre Musik für ein anderes Instrument ein, in diesem Fall für den Bösendorfer-Konzertflügel 290-SE mit eingebauter MIDI-Hammermechanik. Das Projekt leitete einerseits eine Phase des *Instant Composing* ein, in der Pepl für andere Instrumente, Solist*innen und Ensembles komponierte, andererseits zeigt es eine zunehmende Beschäftigung mit dem Klavier an, welches Pepl auch als real spielender Pianist hervorragend beherrschte. Davon zeugen zwei Klaviersolo-Alben Mitte der 1990er Jahre. Bereits am vorhin erwähnten Album *Cracked Mirrors* hatte Pepl zum ersten Mal als Pianist aufgenommen, das Schlussstück Tintenfisch Inky wurde von ihm eigenhändig im ECM-Studio in Oslo eingespielt²³⁹.

Mitwirkende bei den *Schönberg Improvations* waren Harry Pepl selbst (Kompositionen, Klavier-Haltpedal!), Dave Liebman (Sopransaxophon), Wolfgang Reisinger (Schlagzeug, Perkussion) und Johannes Enders (Tenorsaxophon). Bei den darauffolgenden konzertanten Aufführungen übernahm Wolfgang Puschnig den Saxophonpart. Dazu meint Wolfgang Puschnig im Interview, der Saxophonpart wäre Dave Liebman nach der Aufnahme „zu mühsam“ gewesen²⁴⁰. Tatsache ist aber wohl auch, dass Dave Liebman als nicht ortsansässiger, international gefragter Solist nur mit erheblichem Aufwand für einzelne Konzerte zu engagieren war. Harry Pepl komponierte die Musik an der MIDI-Gitarre in zwei Spuren jeweils für rechte und linke Hand des Klaviers. Die Produktion wurde auf dem Label Amadeo/Polygram veröffentlicht, Executive Producer war Wulf Müller. Die Aufnahmetechnik leitete Richard Österreicher jun., aufgenommen wurden die 10 veröffentlichten Titel im Studio der ehemaligen *Austrophon Schallplatten Studio GesmbH*²⁴¹, das zum

²³⁹ Kohler, *Harry Pepl. Ein Portrait*, S.115.

²⁴⁰ Interview mit Wolfgang Puschnig (4.3.2015).

²⁴¹ Die *Austrophon Schallplatten Studio GmbH* wurde 1946 von G. Mendelsohn am Standort des Konzerthauses Wien gegründet und war führend auf dem Gebiet des deutschsprachigen Schlagers, ab 1948 auch als Label *Austroton*; vgl. Reinhold Westphal, „Austrophon Schallplatten Studio Ges.m.b.H.“, Österreichisches Musiklexikon online, abgerufen am 25.5.2021, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_A/Austrophon.xml.

Aufnahmezeitpunkt bereits im Besitz von Richard Österreicher jun. war und als Label und Label-Standort *Singsang-Records* bzw. -studio hieß.

Wulfhardt („Wulf“) Müller war in den späten 1980er Jahren bei Polygram für die Sparte „heimischer und internationaler Jazz“ zuständig. Harry Pepl kam zu Müller und präsentierte ihm die Idee, die beiden Hände eines Klavier-Parts einzeln auf der MIDI-Gitarre für den Computerflügel 290SE aufzunehmen und daraus ein Album zu produzieren. Müller gefiel die Idee und er ging gemeinsam mit Pepl zur Firma Bösendorfer, wo das Projekt ebenfalls Anklang fand. Der damalige Direktor von Bösendorfer, Peter Lemell, war maßgeblich an der Umsetzung beteiligt. In den *Credits* des Albums wird ihm und den beteiligten Technikern Michael Hahn, George Kolasis und Michael Kindler ausdrücklich gedankt²⁴². Wulf Müller fungierte als Executive Producer des Albums und war bei der Aufnahme nur an einem Tag anwesend. Den Großteil der Aufnahmeleitung übernahm Harry Pepl als Produzent selbst²⁴³. Die technische Vorbereitung der Produktion seitens der Firma Bösendorfer funktionierte laut Müller hervorragend. Die Aufnahme fand im Austrophon-Studio in Wien statt. Es befand sich im Keller des heutigen Wiener Konzerthauses. Dort hatte der aus Deutschland stammende, jüdische Musikproduzent Gerhard Mendelsohn nach 1945 einen der bedeutendsten Produktionsorte des Deutschen Schlagers aufgebaut und die später höchst erfolgreichen Schlagersänger Peter Alexander und Peter Kraus entdeckt. Richard Österreicher jun. hatte das Studio 1984 gekauft, es in *Singsang Records* umgetauft und war bei der Aufnahmesitzung der *Schönberg Improvations* technischer Aufnahmeleiter. Richard Österreicher bestätigt im Interview, dass der Bösendorfer 290SE für die Aufnahme im Hugo-Wolf-Saal aufgestellt wurde²⁴⁴. Dieser Raum existiert im heutigen Wiener Konzerthaus nicht mehr. Der Saal war etwa 150m² groß, zwölf Meter hoch und verfügte über eine ausgezeichnete Akustik.

Das Projekt der *Schönberg Improvations* wurde maßgeblich vom persönlichen Schicksal Pepls und seiner damals beginnenden Krankheitsgeschichte geprägt²⁴⁵. Harry Pepl hatte im Frühjahr 1989 in Graz einen Autounfall, bei dem er mit einer

²⁴² Back-Cover des Albums: Harry Pepl, *Schönberg Improvations*, Amadeo Records (Österreich, 1990).

²⁴³ Telefon-Interview mit Wulf Müller am 31.8.2020.

²⁴⁴ Telefon-Interview mit Richard Österreicher jun. am 14.12.2020.

²⁴⁵ Email-Konversation mit Pepls Söhnen Georg und Daniel.

Straßenbahn kollidierte. Bei einer nachfolgenden, medizinischen Untersuchung durch Magnetresonanz wurde bei Pepl eine Hirnblutung entdeckt, die offensichtlich bereits vor dem Unfall eingetreten war und eine starke Einschränkung des Gesichtsfeldes hatte. Es handelte sich um den ersten von zwei Gehirnschlägen, die Pepls Leben und musikalisches Wirken fortan entscheidend prägen sollten. Er verbrachte nach dem Unfall von Mai bis Juni 1989 mehrere Wochen stationär im Krankenhaus. Von dieser Zeit der verordneten „Zwangsruhe“ erzählen einige der Titel des Albums. *3 Days Before* wurde laut Pepls Sohn Georg drei Tage vor dem Unfall komponiert. *Magnet Resonance* ist jene Untersuchungsmethode, durch die die Hirnblutung festgestellt wurde. Pepl hatte im Krankenhaus viel Zeit zum Lesen und erfand Titel für Musikstücke, die von literarischen Werken inspiriert waren. *FM Syndrome* (Frozen Man Syndrome) bezieht sich nach Einschätzung von Georg Pepl auf den Autor Charles Bukowski und sein Buch *Aufzeichnung eines Außenseiters*, in dem er dieses Syndrom bei sich selbst feststellt und es als untrügliches Kennzeichen einer selbstgewählten Außenseiterexistenz bezeichnet²⁴⁶. Harry Pepl schätzte Charles Bukowski und William Burroughs als Autoren der Beat-Generation. Sein Sohn Daniel erinnert sich auch daran, dass sein Vater während der gesamten Zeit im Krankenhaus im Bett liegen musste, damit sich die Hirnblutung zurückbilden konnte²⁴⁷. Darauf spielt die bildliche Vorstellung vom *Frozen Man* wohl auch an. Zwei weitere Titel zeugen von literarischen Quellen: *Einsicht Ins Mich* bezieht sich nach Auskunft von Pepls Söhnen auf das philosophische Werk *Einsicht Ins Ich* von Douglas R. Hofstadter und Daniel C. Dennett²⁴⁸. *The Last Bars Of Mankind* spielt auf Karl Kraus' epochales Werk *Die Letzten Tage der Menschheit* an²⁴⁹.

In der Zeit zwischen Genesung und Beginn der Studioaufnahmen für die *Schönberg Improvations* entstand der Großteil der MIDI-Tracks für den Computerflügel. Richard Österreicher jun. meint im Interview, Harry Pepl sei direkt aus dem Krankbett zur MIDI-Gitarre geeilt, um aufzunehmen bzw. zu komponieren²⁵⁰. Dieser Hinweis ist

²⁴⁶ Carl Weissner, „Buk Sings His Ass Off: Erinnerungen des Übersetzers Carl Weissner an Charles Bukowski,“ abgerufen am 27.6.2021, <https://literaturkritik.de/buk-sings-his-ass-off,27036.html>.

²⁴⁷ Email-Konversation mit Pepls Söhnen Georg und Daniel.

²⁴⁸ Douglas R. Hofstadter und Daniel C. Dennett, *Einsicht Ins Ich. Fantasien und Reflexionen über Selbst und Seele*. (Stuttgart: Verlag Klett-Cotta, 1986).

²⁴⁹ Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*. In vier Heften der „Fackel“, (Wien: 1918–1919).

²⁵⁰ Interview mit Richard Österreicher jun. (14.12.2020).

insofern interessant, als er die Unmittelbarkeit des improvisatorisch erstellten musikalischen Materials noch zusätzlich verstärkt. Pepls Sohn Georg meint allerdings, zwischen Krankenhaus und Aufnahmearbeit hätten doch einige Wochen Pause gelegen²⁵¹. Auf jeden Fall wird ersichtlich, dass die Zeitspanne zwischen der improvisatorischen Komposition via MIDI-Gitarre und der Studioaufnahme sehr kurz und durch monumentale Lebensereignisse geprägt war. Mit anderen Worten: Die Energie und der Wunsch nach kreativem Ausdruck waren bei Harry Pepl in hohem Ausmaß vorhanden und durch seine gesundheitliche Befindlichkeit geprägt, womöglich sogar gesteigert. Auch im biografischen Sinn stellen die *Schönberg Improvations* also einen bedeutenden Meilenstein in Pepls Leben dar.

Harry Pepl liebte das Spiel mit Worten und bezog sich gerne auf literarische Werke. Viele seiner früheren Stücktitel waren Wortverdrehungen, so z.B. das Stück *Die Alte Mär und das Mann* (eine Anspielung auf die Novelle *Der Alte Mann und das Meer* von Ernest Hemingway)²⁵². Der Album- und Projekttitel *Schönberg Improvations* deutet natürlich auf den Komponisten Arnold Schönberg hin. Harry Pepl meinte in einem Interview mit dem Musikjournalisten und ORF-Redakteur Andreas Felber, das Klaviersolowerk Schönbergs, konkret dessen Einspielung durch den Pianisten Glenn Gould in den Jahren 1958 - 1965, habe ihn zu einer Reverenz an den Komponisten bewegt²⁵³. Der zweite Teil des Albumtitels ist das von Pepl erfundene Mischwort *Improvations*, welches sich wie ein Schreibfehler liest und tragisch-komischerweise durch einen Irrtum bei der Layout-Erstellung des Plattenlabels bei der Wiederauflage im Jahr 2004 zu *Improvisations* geändert und somit der Doppeldeutigkeit beraubt wurde.

Das Wort *Improvation* entstand laut Harry Pepl aus einer Kreuzung von „Improvisation“ und „Variation“²⁵⁴. Dazu ist anzumerken, dass Pepl die Goldberg-Variationen von J.S. Bach ebenfalls gerne mochte²⁵⁵. Auch den italienischen Komponisten Giacinto Scelsi, der seine Klavier-Solowerke teilweise improvisierte und aufzeichnen ließ, erwähnt Pepl

²⁵¹ Email-Konversation mit Pepls Söhnen Georg und Daniel.

²⁵² Ernest Hemingway, *Der Alte Mann und das Meer* (im Original *The Old Man And The Sea*). (New York: Scribner, 1952).

²⁵³ Andreas Felber: *Harry Pepl – Die Überzeitlichkeit des Augenblicks*. Liner Notes. In: Harry Pepl: *Schönberg Improvisations*, CD, Universal/Emarcy 986 661-1, Europe 2004.

²⁵⁴ Felber (2004)

²⁵⁵ Kohler, *Harry Pepl. Ein Portrait*, S.117.

als Inspirationsquelle zu den *Schönberg Improvations*. Das Wort *Improvation* wurde und wird auch abseits von Pepls Album mehrmals im kreativen Bereich verwendet. Ein Google-Search verortet es auf der Webseite answers.com in einer Mischung aus den Begriffen „Improvisation“, *Improvement* (Verbesserung) und *Innovation*: „Improvation isn't a real word, but it seems to have been used as an amalgam of either Improvement or Improvisation and Innovation“²⁵⁶. Der britische Pianist Roger Evernden gab 2014 ein Soloklavier-Album mit dem Titel *Improvation* im Bereich der Easy-Listening Music heraus²⁵⁷.

Das Album *Schönberg Improvations* erschien 1990 als LP/Vinyl und als CD auf dem österreichischen Label Amadeo, das zum Medienkonzern Polygram gehörte. Auf dieser Ersterscheinung wurde der Titel am Cover korrekt abgedruckt²⁵⁸. Im Jahr 2004 gab das Label Universal Records eine CD als Re-Issue des ersten Albums heraus. Dabei passierte ein Layout-Fehler, und das Album erschien als *Schönberg Improvisations*²⁵⁹. Ein weiterer Fehler geschah beim Layout-Prozess, und auf dem CD-Label (am scheibenförmigen Tonträger) wurde gar der Titel *Schönberg Variations* abgedruckt.

²⁵⁶ Answers, „What is improvation?“, abgerufen am 26.4.2020, https://www.answers.com/Q/What_is_improvation.

²⁵⁷ Roger Evernden, „Improvation – Album Notes“, abgerufen am 22.2.2024, <https://www.rogerevernden.net/albums/improvation/>.

²⁵⁸ Harry Pepl, *Schönberg Improvations*, Amadeo Records (1990).

²⁵⁹ Harry Pepl, *Schönberg Improvisations*, Universal/Emarcy (Europe, 2004).

Titelliste des Albums *Schönberg Improvations* - wie 1990 abgedruckt:
(in Klammern die beteiligten Musiker außer Pepl)

<i>FM-Syndrom</i>	(Liebman, Reisinger)
<i>Schönberg Improvations</i> (2004: <i>Improvisations</i>)	(Enders)
<i>Alone Is a Golden Stone</i>	(Liebman, Reisinger)
<i>Magnet Resonance</i>	(Liebman, Reisinger)
<i>Wide One</i>	(Klavier solo)
<i>The Last Bars of Mankind</i>	(Synthesizer/Sampler solo)
<i>3 Days Before</i>	(Liebman)
<i>Herbstzeitlose Arbeitslose</i>	(Enders/Liebman)
<i>Einsicht Ins Mich</i>	(Klavier solo)
<i>Eastern Island Ears</i>	(Enders/Liebman)

3.4.2 Musiktechnologische Aspekte



Abbildung 11: Innenleben des MIDI-Computerflügel Bösendorfer 290-SE

Die Produktion *Schönberg Improvations* ist mehr als jede andere von Harry Pepl mit musiktechnologischer Innovation verbunden. Der traditionsreiche Wiener Klavierproduzent Bösendorfer befand sich 1985 im Besitz der *Kimball International Inc.*

In Zusammenarbeit mit dem amerikanischen Ingenieur Wayne Stahnke und John Amuedo vom MIT (Massachusetts Institute of Technology) wurde in diesem Jahr der Computerflügel 290-SE entwickelt. Jeder einzelne Tastenzug war mit Infrarot-Sensoren ausgestattet, die den Zeitpunkt des Anschlags und des Loslassens sowie die Hammer-Endgeschwindigkeit beim Aufprall auf die Saite messen konnten. Diese Daten wurden auf einer externen Blackbox gespeichert, die mit einem Computer verbunden war²⁶⁰. Dort konnten die Daten bearbeitet werden. Auf diese Weise konnte ein aufgenommenes Werk im Nachhinein ohne Spieler*in mit Hilfe von je einem Elektromotor pro Tastenzug am Flügel wiedergegeben werden. Das Klangergebnis ähnelte in erstaunlichem Ausmaß der ursprünglichen Einspielung. Nicht nur Tonhöhen und -dauern wurden so erfasst, sondern auch feinste dynamische Nuancen im Anschlag der Tasten. Das Instrument wurde eigentlich als Kompositionshilfe konzipiert oder aber auch für besondere Zwecke, wie das vierhändige Spiel mit „sich selbst“. Von Bedeutung erscheint auch, dass Pianist*innen ein Stück aufnehmen konnten und der Computerflügel dieses später an einem anderen Ort in einer beinahe identischen Interpretation ohne Spieler*in wiedergeben konnte. So konnte z.B. ein Konzert live mit Publikum stattfinden und die daraus generierten Daten zu einem späteren Zeitpunkt für eine Tonträgeraufnahme ohne störende Saalgeräusche wiedergegeben werden. Die Idee des zeit- und ortsversetzten Abspielens plus zusätzlicher Interaktion eines weiteren Spielers setzte Harry Pepl auch bei seiner früheren Produktion *Cracked Mirrors* ein. Die Blackbox enthielt ein MIDI-Interface, durch welches MIDI-Daten exportiert und auch importiert werden konnten. Eine Ähnlichkeit des Computerflügels zum rein mechanischen Pianola des späten 19. Jahrhunderts ist offensichtlich. Beim Pianola laufen Lochkarten aus Papier über eine Walze (daher auch der Name „Walzenklavier“) und steuern so ein System von pneumatischen Kraftgebern an, welche die Klaviertasten drücken²⁶¹. Auch dieses Instrument wurde von Komponisten der damaligen Zeit verwendet. So spielten etwa Claude Debussy, Eduard Grieg und Sergei Rachmaninov ihre eigenen Werke selbst auf Pianolas ein und hinterließen damit in einer Epoche vor der Tonaufnahmetechnik wertvolle Informationen für die Interpretationsforschung²⁶².

²⁶⁰ Wikipedia, „Bösendorfer (Unternehmen)“, abgerufen am 25.5.2021, [https://de.wikipedia.org/wiki/B%C3%B6sendorfer_\(Unternehmen\)](https://de.wikipedia.org/wiki/B%C3%B6sendorfer_(Unternehmen)).

²⁶¹ Technikum29, „Pianola: Querschnitt durch die Pneumatik“, abgerufen am 28.5.2021, <https://www.technikum29.de/de/geraete/pianola-funktionserklaerung/>.

²⁶² Wikipedia, „Pianola“, abgerufen am 7.3.2024, <https://de.wikipedia.org/wiki/Pianola>.

3.4.3 Der Aufnahmeprozess

Die Aufnahme fand im November 1989 statt. Richard Österreicher jun., der die Produktion tontechnisch betreute, erzählt von Startschwierigkeiten an den ersten Studiotagen. Die elektronische Motorsteuerung des Computerflügel 290SE verfügte über eine sehr nuancenreiche, interne Lautstärken-Abstufung von 1200 Schritten. Das MIDI-Protokoll konnte aber nur 127 Werte für die Lautstärken-Abstufung speichern. Diese Diskrepanz führte zuerst dazu, dass die von Pepl erstellten und in die Blackbox des Flügels eingespeisten MIDI-Daten am Flügel ausschließlich im Lautstärkebereich zwischen ca. 1000-1200 dargestellt wurden, also extrem laut. Dazu sagt Richard Österreicher jun. wörtlich: „Es klang wie mit einem Vorschlaghammer am Klavier gespielt“²⁶³. Nachdem IT-Techniker von Bösendorfer einen Quotienten eingeführt hatten, der die Lautstärke der MIDI-Daten etwa auf ein Zehntel herunterrechnete, war vom Klavier beinahe nichts mehr zu hören. Dazu Richard Österreicher jun.: „Man hörte nur, dass Filz die Saiten berührte“²⁶⁴. Das Technik-Team von Bösendorfer war der Meinung, dass man eigentlich nur am Flügel direkt aufnehmen hätte können, um den wahren Nuancenreichtum aufzuzeichnen. Schließlich schrieb Richard Österreicher jun. zusammen mit seinem Kollegen Lukas Filz²⁶⁵ direkt auf DOS-Ebene²⁶⁶ ein Computerprogramm, welches die MIDI-Werte prozentuell in Lautstärken-Werte des Computerflügels umrechnete. Dieser Prozess dauerte zwei Tage, die nicht eingeplant waren und im eigentlichen Aufnahmezeitplan natürlich fehlten. Ein solches Projekt war eine musiktechnologische Pionierleistung, daher waren diese Probleme auch nicht vorhersehbar.

Eine weitere technische Hürde tauchte im Rahmen der Aufnahme auf: In der Software des Bösendorfer-Computerflügels war zwar eine Aufzeichnung und Wiedergabe des Haltepedal-Spiels vorgesehen, entsprechende Daten waren aber in den MIDI-Guitar-Daten aus Harry Pepls *Instant Compositions* nicht enthalten. Ohne Pedalierung konnte

²⁶³ Interview mit Richard Österreicher jun. (14.12.2020).

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ Lukas Filz: Informatiker und Musikerkollege Richard Österreichers und Bassist des Rockmusik-Theaterprojekts *Hallucination Company* (gegr. 1977).

²⁶⁶ DOS steht für Disk Operating System, ein Betriebssystem, welches von einem Plattenlaufwerk ausgeführt wird. Vgl. Information auf der Webseite von *Computerweekly*: Michael Cobb, „DOS (Disk Operating System)“, *ComputerWeekly*, abgerufen am 22.2.2024, <https://www.computerweekly.com/de/definition/DOS-Disk-Operating-System>.

der Flügel allerdings nicht das volle Klangpotenzial entfalten. Daher musste Harry Pepl bei der Aufnahme selbst in Echtzeit mit dem rechten Fuß mitpedalieren. Diese sozusagen „halbe“ pianistische Tätigkeit nur mit dem Fuß zum automatischen Spiel der Tasten nahm Pepl dann auch beim Präsentationskonzert am 7. Februar 1990 im Wiener Konzerthaus wahr, was neben dem ungewöhnlichen musikalischen Setup mit Sicherheit auch einen sehr ungewöhnlichen Anblick bot: ein Klavierspieler, dessen Hände während des gesamten Konzerts keine Taste berührten.



Abbildung 12: Harry Pepl am Computerflügel sitzend, im Hintergrund Dave Liebman (Mitte)

Nachdem diese anfänglichen Probleme gelöst waren, begann der eigentliche Aufnahmeprozess. Die MIDI-Daten wurden in die Blackbox des Computerflügels eingespeist, Mikrofone wurden platziert und die Klavier-Parts aufgenommen. Im nächsten Schritt nahmen Wolfgang Reisinger (Schlagzeug) und Johannes Enders (Tenorsaxophon) ihre Parts auf. Reisinger erinnert sich im Interview, dass er zumindest teilweise gemeinsam mit Dave Liebman zu den Klavierspuren aufgenommen habe²⁶⁷. Richard Österreicher jun. meint, Harry Pepl sei lange nicht mit den Schlagzeug-Spuren zufrieden gewesen und Wolfgang Reisinger habe sie mehrmals aufnehmen müssen²⁶⁸. Dazu ist anzumerken dass die Schlagzeug-Parts improvisiert waren und die Aufgabe darin bestand, „nach Gefühl“ zu den fertig

²⁶⁷ Telefon-Interview mit Wolfgang Reisinger am 21.1.2021.

²⁶⁸ Telefon-Interview mit Richard Österreicher jun. am 14.12.2020.

produzierten Klavierspuren zu spielen. Wolfgang Puschnig bestätigt im Interview, dass der Schlagzeug-Part von der Gestaltung freier war als der teils strikt notierte Saxophon-Part²⁶⁹. Eine wechselseitige Interaktion mit den Klavierspuren war somit nicht möglich, da der Klavier-Part ja stets unverändert blieb. Die meisten der Stücke der *Schönberg Improvations* verwendeten keinen durchgehenden Rhythmus bzw. Groove. Das Schlagzeug hatte bei diesen eher klangliche und dynamische Bedeutung. Hier ist eine Ähnlichkeit zu Jon Christensens Rolle als Schlagzeuger auf Pepls Album *Cracked Mirrors* festzustellen.

Harry Pepl benötigte für die Aufnahme der einzelnen Titel mehr Zeit als vorgesehen war, und die Produktion drohte aus Zeitgründen zu scheitern. Harry Pepl bat Richard Österreicher jun. daher um Verlängerung der Studiozeit um einige Tage. Am Folgetag der geplanten Aufnahmezeit war allerdings eine Aufnahme mit dem Tenor Jose Carreras im Konzerthaus geplant, die Richard Österreicher jun. betreuen sollte. Eine Verlängerung von Pepls Aufnahmesession schien undenkbar. Als Österreicher jun. dies Pepl mitteilte, meinte dieser lakonisch, er wolle mit Jose Carreras reden und ihn um eine Verschiebung seiner Aufnahme bitten. Er, Pepl, würde dafür auch einmal bei ihm Gitarre spielen und er, Carreras, dürfe (sic!) auch einmal auf einer von Pepls Produktionen singen. Letztendlich wurde eine Lösung gefunden und die gesamte Aufnahme dauerte neun anstatt der anberaumten sechs Tage²⁷⁰.

Dave Liebman war nur an einem Tag anwesend. Wolfgang Reisinger erinnert sich daran, dass Pepl Dave Liebman die Klavier-Parts vorgespielt habe und Liebman darauf erstaunt fragte:

„What is this? Keith Jarrett on Acid?“²⁷¹

Harry Pepl erinnerte sich im Interview mit Nikolaus Kohler an jenen Moment, da Liebman zum ersten Mal die Noten der *Schönberg Improvations* sah: „Du spinnst total, was ist da los“, habe Liebman gefragt.²⁷² Das vierte Stück der Produktion mit dem Titel *Magnet Resonance* ähnelt zu Beginn in seiner rhythmischen Anlage tatsächlich dem

²⁶⁹ Interview mit Wolfgang Puschnig am 4.3.2015.

²⁷⁰ Telefon-Interview mit Richard Österreicher jun. (14.12.2020).

²⁷¹ Telefon-Interview mit Wolfgang Reisinger (21.1.2021) – mit *Acid* ist LSD, eine halluzinogene Droge, gemeint.

²⁷² Kohler, *Harry Pepl. Ein Portrait*, S.116.

zweiten Teil aus Keith Jarretts epochaler Klavier-Solo-Improvisations-Suite *The Köln Concert*²⁷³.



Abbildung 13: Harry Pepl und Dave Liebman (r.)

3.4.4. Zoom In: Alone Is a Golden Stone

Dieses Stück steht an dritter Stelle in der Titelliste des Albums. Bei dieser Aufnahme kann man sehr gut nachvollziehen, wie Harry Pepl die beiden Parts für linke und rechte Hand des Klaviers von der MIDI-Gitarre aus übereinanderschichtet. Es gibt eine Melodie, die relativ einfach beginnt und beinahe motivisch komponiert bzw. improvisiert ist. Im weiteren Verlauf verwendet sie immer mehr chromatische Schritte und parallel verschobene Arpeggi und wird in ihrem Charakter zunehmend atonal. Die linke Hand des Klaviers präsentiert beinahe im Kontrast dazu wiederkehrende Quintstrukturen (zwei aufeinanderfolgende, arpeggierte, reine Quinten), die ebenfalls immer wieder parallel verschoben werden. Sie stellen der frei agierenden Melodie ein beinahe tonales, zumindest aber modales²⁷⁴ Fundament gegenüber. In seiner Arbeit über Harry Pepl beschreibt Nikolaus Kohler, dass die Harmonien (gemeint sind wohl die Quintstrukturen der linken Hand) vom Hit *Every Breath You Take* der Gruppe Police inspiriert waren. Pepl habe die Band rund um den Sänger Sting kurz vor der Komposition des Stückes live in Wien erlebt²⁷⁵. Auch Christian Haudej findet in seiner

²⁷³ Keith Jarrett, *The Köln Concert*, ECM Records (Deutschland, 1975). Bis dato das meistverkaufte Jazz-Solo und Klavier-Solo-Album überhaupt.

²⁷⁴ Im Unterschied zu einer Dur-/Molltonalität liegt in modaler Musik dem Tonmaterial eine Skala/ein Modus zugrunde.

²⁷⁵ Kohler, *Harry Pepl. Ein Portrait*, S.117.

harmonischen Analyse des Stückes *Alone is a Golden Stone* eine Ähnlichkeit zum Hit der Gruppe *Police*²⁷⁶.

An der Aufnahme sind, neben den von Harry Pepl eingespielten MIDI-Spuren des Flügels, Dave Liebman am Sopransaxophon und Wolfgang Reisinger am Schlagzeug beteiligt. Das Stück wechselt im Mittelteil zu einem Duo aus Kalimba (Daumenklavier) und Schlagzeug. Die MIDI-Spuren des Flügels sind auf dieser Strecke ausgeblendet. Wolfgang Reisinger erinnert sich im Interview, dass der Kalimba-Part möglicherweise von Dave Liebman eingespielt wurde²⁷⁷. Liebman griff in seinen Produktionen immer wieder gerne zu diversen Perkussionsinstrumenten.

Im Folgenden wurde versucht, den Beginn des Stückes zu transkribieren und in klassischer Notationsweise aufzuschreiben.

Alone Is A Golden Stone

Harry Pepl

quasi rubato

reine Quinten in Arpeggi

etc...

Abbildung 14: Beginn von *Alone Is a Golden Stone*. Transkription Stefan Heckel

²⁷⁶ Haudej, Harry Pepl, S.25.

²⁷⁷ Ebd., S.152.

Der Verfasser sieht ein Potential zur Fixierung des nicht-notierten Stückes in einer Verlaufsbeschreibung bzw. einem Hörbericht. Diese können zwar keine exakte Spielanleitung für Interpret*innen sein, in Verbindung mit der Aufnahme können sie aber Informationen bieten, die auch die exakteste Notation nicht enthalten könnte. Im Anhang zu dieser Dissertation ist ein Selbstversuch des Verfassers dokumentiert, der ein anderes Stück Pepls auf die beschriebene Art und Weise fixiert und die Verlaufsbeschreibung als Basis für eine eigene Interpretation bzw. Improvisation nimmt. Es folgt hier eine Verlaufsbeschreibung bzw. ein Hörbericht zum Stück *Alone Is A Golden Stone*:

Beim Anhören der Aufnahme wird klar, dass es kein regelmäßiges Tempo und auch kein Metrum gibt. Dieses Notenbeispiel zeigt somit sofort die Grenzen der traditionellen Notation auf. Mitzählen macht hier ebenso wenig Sinn wie ein zugrundeliegendes Tempo mittels fiktiver Taktwechsel notationstechnisch zu simulieren. Der Tempohinweis „quasi rubato“ ist ein Versuch, die Aufmerksamkeit der Mitlesenden weg von Notenwerten und Taktstrichen und hin zu einem „verfolgenden Mithören Ton für Ton“ zu lenken. Das Notenbeispiel zeigt trotz der erwähnten notationstechnischen Einschränkungen schön, wie der MIDI-Part für die linke Hand konsequent motivisch bleibt (Buchstabe A) und das Quinten-Arpeggio parallelverschoben wird. Diese Progression mag entfernt an den oben erwähnten Police-Hit *Every Breath You Take* erinnern. Man hört jeweils zwei reine Quinten übereinander gespielt. Dieser offene Quintklang erzeugt, genau genommen, in Ermangelung einer Terz noch keinen Akkord. In der charakteristischen Gitarren-Figur von *Every Breath You Take* wird dasselbe Quint-Arpeggio gespielt, es folgt allerdings innerhalb eines Taktes die Terz. So könnte man also den Akkord A-Dur auch in Pepls Komposition *Alone Is A Golden Stone* in Takt 1 hören bzw. errahnen. Der melodische Part scheint sich zu Beginn an der linken Hand zu orientieren und bricht dann doch aus dieser Beziehung aus (Buchstabe B). Aus der Spannung zwischen Melodie und Fundament (rechte und linke Hand bzw. MIDI-Gitarren-Parts 1 und 2) entsteht ein durchaus schön klingender Höreindruck des Stückes.

Harry Pepl dazu im Interview mit Nikolaus Kohler:

„...ich weiß auch nicht wieso ich das genauso gespielt habe. Es kommen einerseits auch immer so liebe, schöne Melodien, und auf der anderen Seite ist es überhaupt nicht so, das ist fast schon ein bisschen schönbergmäßig.“ ²⁷⁸

Bei der zweiten melodischen Phrase, nach ca. 15 Sekunden, kommt Wolfgang Reisinger am Schlagzeug hinzu. Er folgt der Melodie Liebmans gefühlvoll und koloriert sie quasi mit seinem Besenspiel auf der Snare-Drum. Bei 0'40" setzt Reisinger zum ersten Mal ein Becken ein. Das Stück entwickelt sich anhand der Melodie, die immer weiter ausholt. Die linke Hand führt durchgehend die Quint-Arpeggios fort und bietet einen ruhigen Gegenpol zur aktiver werdenden Melodie. Auch Wolfgang Reisinger spielt – wie die linke Hand des Klaviers – durchgehend eher ruhig begleitend. Bei 1'05" setzt ein völliger Wandel ein. Das Klavier verstummt für ca. 40 Sekunden, es erklingt eine (vermutlich von Dave Liebman gespielte) Kalimba und das Schlagzeug tritt in den Vordergrund. Bei ca. 1'45" kommt die linke Hand des Klavier-Parts mit ihren Quint-Arpeggios wieder hinzu, nach kurzer Zeit auch die rechte Hand mit der Melodie, gedoppelt von Dave Liebman am Sopransaxophon. Die Melodie entwickelt sich noch ca. 1 Minute weiter, stets von den Quinten der linken Hand des Klaviers begleitet. Reisinger begleitet wie vorher wieder im Hintergrund mit Besen auf der Snare-Drum.

Eine ausführliche musikalische Stilanalyse des Stückes *Alone Is A Golden Stone* inklusive einer handschriftlich ausgeführten Transkription hat der Gitarrist Christian Haudej in seiner Magisterarbeit am Institut für Jazzforschung an der Kunstuniversität Graz 1999 unternommen²⁷⁹.

Harry Pepl sagte im Interview, er habe zuerst die linke und dann die rechte Hand mit der MIDI-Gitarre eingespielt²⁸⁰. Christian Haudej dokumentiert in seiner Arbeit allerdings auch Pepls Kommentar, dass manchmal die erste Spur auf die zweite reagiert habe (sic!). Pepl meinte, er habe manchmal beim Overdubbing zur ersten Stimme erst die Frage formuliert, auf die die erste Spur dann die musikalische Antwort gab²⁸¹. Hier liegt ein großer Reiz des *Instant Composing*, welcher besonders beim Stück *Alone Is A Golden Stone* gut nachvollzogen werden kann: Die Zuhörenden

²⁷⁸ Kohler, *Harry Pepl. Ein Portrait*, S.117.

²⁷⁹ Haudej, *Harry Pepl*, S.23–27.

²⁸⁰ Kohler, *Harry Pepl. Ein Portrait*, S.116.

²⁸¹ Haudej, *Harry Pepl*, S.21.

können mit ihren Ohren den Fingern des improvisierenden Komponisten Pepl quasi am Griffbrett seiner MIDI-Gitarre folgen. Dabei ergeben sich für die Zuhörenden immer wieder neue Klangerlebnisse, die aus dem Zusammentreffen der einzeln eingespielten Klavierspuren und der anderen Instrumente entstehen. Die improvisierten und zu Kompositionen gewordenen Melodien und Strukturen werden zu einer Art Fahrzeug, in welchem die Hörenden sitzen und in der Entwicklung des Stückes mitfahren können. Dave Liebman doppelt die ausnotierte Melodie der rechten Klavierhand am Sopransaxophon. Für ihn bedeutete dies, im Studio ohne lange Vorbereitungszeit den notierten MIDI-Part vom Blatt zu lesen. Richard Österreicher jun. bestätigt im Interview, dass Liebman die Noten erst unmittelbar vor der Aufnahmesitzung von Harry Pepl erhielt bzw. diese erst im Studio ausgedruckt werden mussten. Liebmans perplexen Reaktion auf das ihm überreichte Material wurde weiter oben bereits beschrieben. Im Interview mit Nikolaus Kohler erwähnt Harry Pepl, dass für Dave Liebman ein Metronom-Klick zugeschaltet wurde, um die vom Computer notierte Stimme rhythmisch fassbar aufnehmen zu können²⁸². Es zeichnet Dave Liebman als Musiker aus, dass er dies in der zur Verfügung stehenden Zeit nicht nur makellos schaffte, sondern darüber hinaus noch seine eigene, höchst musikalische Phrasierung hinzufügte. Somit verdoppelte er nicht nur den Klavier-Part, sondern verhalf der Melodie insgesamt zu einem breiteren Klang. Das ist insofern bedeutsam, als der technisch perfekt abgespielte MIDI-Part am Flügel trotz feinsten Nuancen etwas steril wirkt. Dave Liebman machte den digital gesteuerten, ohne menschliche Hände erzeugten Klavierklang durch feine Glissandi und mikroskopisch kleine, dynamische Nuancen lebendiger. In dieser Synthese aus technologischer Klangerzeugung und menschlicher Musikalität liegt ein besonderer Reiz des Projekts der *Schönberg Improvations*.

3.4.5. Abschließende Betrachtungen und Rezeption

Ein weiterer Aspekt der *Schönberg Improvations* ist, dass der Komponist Harry Pepl durch die technologischen Möglichkeiten der digitalen Reproduktion selbst bei der Aufführung bzw. Aufnahme präsent war, wenn auch nur als „digitale Kopie“ seiner selbst. Der Klavier-Part bot allerdings nicht den Nuancenreichtum, den ein*e Pianist*in am Flügel darzustellen in der Lage gewesen wäre. Dies umso weniger, als von den

²⁸² Kohler, *Harry Pepl. Ein Portrait*, S.116.

ursprünglich 1200 dynamischen Abstufungen der Computerflügel-Software durch erforderliche Umrechnung in MIDI-Daten nur 127 Abstufungen genutzt werden konnten.

Man könnte von einem ambivalenten Verfahren im Grenzbereich sprechen: einerseits fand eine körperliche Entgrenzung statt: Kein*e Pianist*in war bei der Aufnahme physisch anwesend. Der Komponist Pepl stand in Form der MIDI-Daten also im Mittelpunkt – ähnlich wie bei elektronisch programmierter Musik (was dieses Projekt genau genommen auch war). Andererseits schränkte diese Methode die Musik durch ihre hörbaren Rastersprünge in Klangfarbe und Dynamik ein, obwohl der Klang auf einem akustischen Instrument mit großem dynamischen Potential erzeugt wurde. Die ästhetische Erfahrung aus mehreren Jahrzehnten digitaler Musik mit allen Vor- und Nachteilen erlaubt 35 Jahre nach Entstehung der *Schönberg Improvations* einen relativierenden Blick auf das Projekt. Ende der 1980er Jahre, zur Entstehungszeit der *Schönberg Improvations*, überwog mit Sicherheit die Faszination schier unbegrenzter, digitaler musiktechnologischer Möglichkeiten.

Aus Sicht des *Instant Composers* Harry Pepl war die Umsetzung seiner improvisierten Musik durch ein MIDI-gesteuertes Instrument unmittelbarer mit dem Moment der Entstehung, also dem intuitiven Spiel an der MIDI-Gitarre verbunden. Die technischen Probleme der Umsetzung hatte Pepl teilweise unterschätzt bzw. ihnen keine besondere Bedeutung zugemessen. Hätte Pepl die Klavier-Parts notiert oder wie Giacinto Scelsi notieren lassen, wäre die Umsetzung zum Großteil in den Händen des ausführenden Interpreten oder der Interpretin gelegen. Dies würde jedoch wiederum die Direktheit der ursprünglichen Improvisation, also das „Feeling“ von Harry Pepl selbst beim Improvisieren, beschneiden. So stehen die *Schönberg Improvations* als Experiment im besten Sinne da: Es wurden Grenzen ausgelotet und sowohl im positiven als auch nicht so überzeugenden Sinne erweitert und überschritten.

Die *Schönberg Improvations* wurden im Gegensatz zu späteren *Instant Compositions* Harry Pepls nicht als Auftrag bzw. Widmung an ein bestehendes Ensemble geschaffen. Harry Pepl stand selbst (noch) im Mittelpunkt des Projekts. Er komponierte die Musik und produzierte die Aufnahme, er war als Spieler allerdings nur mehr am Klavierpedal tätig – und dies auch nur weil es technologisch nicht gelang, die Pedalfunktion am Computerflügel aus den MIDI-Daten anzusteuern bzw. Pepl beim

Komponieren die Möglichkeit des Pedals nicht mitgedacht hatte. Die Entstehung der *Schönberg Improvations* fällt in die Zeit zwischen den beiden Schlaganfällen. Pepl war nach seinem Spitalsaufenthalt im Frühsommer 1989 wieder als Gitarrist aktiv, musste sich jedoch aus gesundheitlichen Gründen noch schonen. Die musiktechnologischen Möglichkeiten der späten 1980er Jahre in Verbindung mit seiner labilen Gesundheit bestärkten ihn wohl darin, immer mehr als Komponist und weniger als Live-Musiker in Erscheinung zu treten.

Das Projekt *Schönberg Improvations* stieß auf geteiltes Echo beim internationalen Fachpublikum. Das Musikmagazin *Tschinnbumm* nannte in seiner Ausgabe vom Februar 1990 die *Schönberg Improvations* einen „musikalischen Quantensprung“²⁸³. Der Musikjournalist und ORF-Moderator Andreas Felber nennt die *Schönberg Improvations* in seiner Rezension zur zweiten Auflage der *Schönberg Improvations* 2004 als CD das „bisher kompromissloseste Dokument seines (Anm.: Pepls) Prinzips des Instant Composing“²⁸⁴. In der Zeitschrift *Jazzlive* bezeichnete der Verfasser der Album-Liner-Notes Harry Lachner das Werk als „vorläufigen Extrempunkt auf der Skala der Klangerzeuger“ und sprach von einer „Pervertierung des musikalischen *common sense*, den der Hörer vom Musiker erwartet“²⁸⁵.

Der an der Produktion beteiligte und international renommierte Jazzsaxophonist Dave Liebman bezeichnet Harry Pepl in einer Email an den Verfasser dieser Arbeit als herausragende Musikerpersönlichkeit. Er hatte ihn als Menschen mit Tiefgang wahrgenommen, der viel Musik an die Oberfläche brachte.

*"Harry Pepl was a great musician whose musicianship was beyond the norm. He was a deep guy who brought a lot of music to the surface. As well, quiet as he was, there was no question that Harry possessed a very powerful personality."*²⁸⁶

²⁸³ Magazin TSCHINNBUMM, Ausgabe Februar 1990, S.52 ff.

²⁸⁴ Andreas Felber: *Harry Pepl – Die Überzeitlichkeit des Augenblicks*. Liner Notes. In: Harry Pepl: *Schönberg Improvisations*, CD, Universal/Emarcy 986 661-1, Europe 2004.

²⁸⁵ Harry Lachner, „Harry Pepl: Über den Umgang mit alleinspielenden Flügeln und andere Paradoxa“, *Jazzlive*, 73 (1990): S.10.

²⁸⁶ Email von Dave Liebman an den Verfasser am 21.5.2021.

Dave Liebman und Wolfgang Reisinger tourten als Duo oder im Trio mit dem französischen Bassisten Jean Paul Celea ab Mitte der 1990er Jahre und spielten dabei immer wieder das Stück *FM-Syndrom* aus den *Schönberg Improvations*²⁸⁷. Dies dokumentiert, dass eine im Moment entstandene *Instant Composition* von Harry Pepl durchaus eine Nachgeschichte und Lebensdauer haben kann wie ein Werk, das einen längeren Kompositionsprozess durchlaufen hat. Ein weiterer Beweis dafür sind die Aktivitäten des Jazzsaxophonisten Clemens Salesny, der bereits 2004 – noch zu Lebzeiten und in Anwesenheit des Komponisten – mit Kolleg*innen einige der *Instant Compositions* live beim Salzburger Jazzherbst aufführte und in den Jahren 2015–2019 zwei Alben aufnahm²⁸⁸. Zu diesem Projekt folgt an späterer Stelle noch ein eigenes Kapitel.

3.5 Über Kurz oder Lang - Von der Weite und der Enge

3.5.1 Entstehungsgeschichte

Das Streichquartett *Über Kurz oder Lang - Von der Weite und der Enge* (in weiterer Folge nur als „*Über Kurz oder Lang...*“ bezeichnet) schuf Harry Pepl im Februar 1993 mit der Methode des *Instant Composing* für das Artis-Quartett Wien, eines der bedeutendsten Streichquartette und Kammermusik-Ensembles der Gegenwart. Das Artis-Quartett ist seit 1980 international tätig und besteht aus den Musikern Peter Schuhmayer (Violine), Johannes Meissl (Violine), Herbert Kefer (Viola) und Othmar Müller (Cello)²⁸⁹. Die Uraufführung dieser Komposition von Harry Pepl erfolgte im Brahmsaal des Wiener Musikvereins am 6. Mai 1993. Die Aufführung wurde vom ORF mitgeschnitten und im Verlauf des Sommers/Herbsts 1993 im Radio Ö1 ausgestrahlt. Diese Aufnahme liegt dem Verfasser vor. Die vier Stimmen für 2 Violinen, Viola und Cello wurden teilweise mit einem MIDI-Keyboard²⁹⁰, teilweise mit der MIDI-Gitarre eingespielt. Dabei konnte Pepl bereits auf die Erfahrungen aus vorhergehenden Kompositionen für Streicher zurückgreifen. So hatte das Ensemble Kontrapunkte bereits im März 1989 Pepls Werk *Ballad for Mr. Dinozzo* (Streichquartett)

²⁸⁷ Kohler, *Harry Pepl. Ein Portrait*, S.119.

²⁸⁸ Vgl. die von Daniel Pepl betreute Webseite: Harry Pepl, „Harry Pepl’s Lonely Single Swinger Band,“ abgerufen am 28.12.2021, <https://www.harrypepl.com/de/harry-pepl-lonely-single-swinger-band>.

²⁸⁹ Artis Quartett Wien, Webseite des Ensembles, abgerufen am 4.3.2022, <https://www.artis-quartett.at/>.

²⁹⁰ Interview mit Georg Pepl (25.8.2015).

und im Dezember 1989 die Komposition *String I* aufgeführt²⁹¹. Kurz nach der Uraufführung der *Schönberg Improvations* wurden seine Kompositionen *String I* sowie *Grogos* (2 Violinen, Viola und Kontrabass) vom Ensemble Kontrapunkte aufgeführt²⁹². Seine Werke *Moving Navel* sowie *Streichquartett Nr.8* wurden vom renommierten Kronos Quartet im Dezember 1991 uraufgeführt²⁹³. Das Streichquartett *Über Kurz oder Lang...* soll hier als Beispiel für das kammermusikalische Werk Pepls genauer vorgestellt und untersucht werden. Es veranschaulicht das Potential und die Schwierigkeiten einer Auftragskomposition für ein Ensemble, bei dem der improvisierende Komponist Pepl selbst nicht (mehr) mitspielte.

Johannes Meissl, Gründungsmitglied und Geiger des Artis-Quartetts erinnert sich im Interview, dass die Idee zu dieser Komposition im Umfeld des Komponisten Werner Pirchner zu Beginn der 1990er Jahre entstand²⁹⁴. Harry Pepl und Werner Pirchner verband die jahrelange, höchst erfolgreiche Zusammenarbeit im Duo *Jazzzwio*²⁹⁵. Es lässt sich nicht genau rekonstruieren, wie und wann das Artis-Quartett Harry Pepl mit der Komposition beauftragte. Die Uraufführung im Mai 1993 und die dokumentierte Arbeitsphase am Werk im Februar 1993 legen aber den Schluss nahe, dass es etwa Ende 1992 bzw. Anfang 1993 zu dieser Entscheidung kam. Fakt ist, wie Meissl im Interview betont, dass er und seine Kollegen Harry Pepl u.a. in Live-Konzerten als virtuosen Musiker erlebt hatten und ihn für sein Spiel bewunderten. Meissl meint, dass ein Zusammentreffen des Quartetts mit Werner Pirchner rund um das Musikfestival *Klangspuren* in Schwaz/Tirol oder in dessen Vorfeld ausschlaggebend war. Dieses Festival für Neue Musik wird seit September 1993 jährlich durchgeführt. Bei einem geselligen Zusammensein („mit gutem Wein“, Zitat Meissl) sei die Idee geboren worden, Harry Pepl auf eine Komposition für das Artis-Quartett anzusprechen²⁹⁶. Georg Pepl, Harry Pepls Sohn und Herausgeber der Partitur von *Über Kurz oder*

²⁹¹ Gedruckte Konzertprogramme des Musikverein Wien zu Konzerten am 16.3.1989 und am 14.12.1989 im Brahmsaal des Musikverein Wien, Zyklus „Freude an Musik“, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Wien 1989.

²⁹² Programm-Manuskript von Josef Pitzek zum Komponistenportrait Harry Pepl vom 27.2.1990 im Brahmsaal des Musikvereins Wien.

²⁹³ Konzertankündigung in der gamsbART Post, Ausgabe 12/1990, Verlagspostamt 8010 Graz.

²⁹⁴ Interview des Verfassers am 4.1.2021 mit Johannes Meissl, Geiger des Artis-Quartetts, Univ.Prof. für Kammermusik und Vizerektor an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

²⁹⁵ *Jazzzwio*: Duo Werner Pirchner (Vibraphon) und Harry Pepl (Gitarre), Live-Auftritte beim Jazzfestival Montreux 1981, mehrere Alben darunter *Gegenwind* (Mood Records 1980), *Live Montreux '81* (WEA 1981).

²⁹⁶ Interview mit Johannes Meissl (4.1.2021).

Lang... erinnert sich wiederum, dass sein Vater zeitnah zum Kompositionsprozess das Artis-Quartett mit Beethovens Streichquartett Nr. 15 op. 132 erlebte und ihm der Klang vor allem im „Heiligen Dankgesang“ im 3. Satz sehr gut gefallen habe²⁹⁷. Man kann also eine wechselseitige Anerkennung der musikalischen Positionen festhalten: hier die exzellenten Interpreten des Artis Streichquartettes, dort der Jazz-Improvisator höchsten Ranges. Alles in allem ein wunderbarer Nährboden für ein kreatives und produktives Aufeinandertreffen zweier musikalischer Herangehensweisen.

3.5.2 Die Partitur

The image displays three systems of a musical score for a string quartet, featuring staves for violin1, violin2, viola, and cello. The first system covers measures 23 to 28, with a section marked '2' above measures 25-26. The second system covers measures 29 to 35, and the third system covers measures 36 to 42. Dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte) are present throughout the score.

Abbildung 15: Partitur-Ausschnitt aus „Über Kurz oder Lang...“

²⁹⁷ Email-Konversation des Verfassers mit Georg Pepl vom 28.9.2022. Der Untertitel des beschriebenen Satzes lautet: „*Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart*“.

Bei diesem Werk soll bewusst die Partitur, also die Notation der von Pepl mittels *Instant Composing* eingespielten Musik, genauer betrachtet werden. Dem Autor liegen zwei Fassungen der Partitur vor: ein Ausdruck der Computernotation ohne Satzbezeichnungen (in weiterer Folge als „unfertig“ bezeichnet) und eine Version mit Titelseite und Satzbezeichnungen (in weiterer Folge als „fertig“ bezeichnet). Auf der noch unfertigen Fassung findet man für Computernotationen typische Probeziffern, wie z.B. A5;P2 oder A4;P4. Wenn man dem Verlauf der Aufführung im Audio-Mitschnitt folgt, kann man feststellen, dass die Probeziffern nicht chronologisch gereiht sind. Das kann bedeuten, dass die Einspielung der Sätze in einer Abfolge geschah, die nicht der letztgültigen Reihung entsprach. Auf der fertigen Version²⁹⁸ sind die Satzbezeichnungen zu sehen, inklusive einer Titelseite.

Das Werk eignet sich im Zusammenspiel mit der Aufnahme der Uraufführung sehr gut für eine Analyse mit speziellem Fokus auf die *Instant Composing*-Methode Pepls. Dabei kam es zu mehreren Translationsprozessen: Am Beginn stand die Improvisation von Harry Pepl, in diesem Fall entweder auf einem MIDI-Keyboard oder auf der MIDI-Gitarre. Diese spontan eingespielte Musik wurde von einem MIDI-Converter (in der MIDI-Gitarre bzw. im Keyboard eingebaut) in digitale Daten verwandelt und am Computer mit der in der Sequencer-Software gegebenen Abtastrate²⁹⁹ festgehalten. Das war die erste Übersetzung, die man als A/D, also Analog-Digital-Konvertierung beschreiben kann. Die Visualisierung in Form von druckbarer Notation war eine weitere Übersetzung, die nach Parametern innerhalb der Notations-Software erfolgte. Diese zeitliche Zuordnung eines empfangenen MIDI-Signals zu einem einstellbaren Raster aus Notenwerten wird als Quantisierung bezeichnet. Das Resultat war allerdings aufgrund der Abbildung in kleinsten Notenwerten (1/64-tel Noten und kürzer) nicht sofort als Notenbild brauchbar und musste vom Herausgeber Georg Pepl teilweise editiert und mit Spielanweisungen ergänzt werden, was einen weiteren Übersetzungsprozess darstellt. Mit den fertigen Noten studierte das Artis-Quartett die Musik mit ihrem möglichst textgenauen Zugang ein. Auch dies ist ein Translationsprozess, zu dem auch die handschriftlichen Einträge der Musiker zählen.

²⁹⁸ Diese Fassung ist in Christan Haudejs Magisterarbeit abgedruckt und dürfte, da Pepl zur Zeit der Einreichung noch lebte, die vom Komponisten autorisierte Fassung sein.

²⁹⁹ Die digitale Abtastrate, auch Sampling-Frequenz, war zu Beginn der 1990er Jahre noch weit entfernt vom heutigen Standard, sie genügte aber auf jeden Fall, um musikalische Events im Abstand von Millisekunden zu erfassen und zu speichern.

Dann kam Komponist Harry Pepl hinzu und arbeitete mit dem Quartett unter Verwendung seiner Stimme und mittels „Luftgitarrenspiel“³⁰⁰, um einige Passagen zu korrigieren bzw. zu verbessern, die durch die Notation nicht ausreichend darstellbar waren. Zu guter Letzt wurde das Streichquartett aufgeführt und vom Publikum gehört und auch für den ORF mitgeschnitten, was zwei weitere Übersetzungsprozesse sind: Zum einen hörte das Publikum die Aufführung live. Jede*r anwesende Hörer*in nahm das Werk ganz individuell wahr. Auch ungeplante Geräusche im Raum, wie ein von Pepl zitiertes Donnergrollen außerhalb des Gebäudes spielten dabei eine Rolle. Zum anderen veränderte die Radiosendung mit vorhergehender Anmoderation wieder etwas am Werk selbst: Zum Sendezeitpunkt (einige Wochen nach der Uraufführung) hatten weder Komponist noch Interpreten irgendeinen Einfluss auf das Klanggeschehen, das zu diesem Zeitpunkt bereits gänzlich als Aufnahme fixiert war und bestenfalls durch die Hörumgebung (Radio zuhause, im Auto etc..) variabel wahrgenommen werden konnte.

Diese mehrfachen Translationsprozesse machen die Analyse dieses Werks besonders spannend und fassen das Kernproblem von Harry Pepls Methode des *Instant Composing* zusammen: Der große Unterschied zwischen dem im Moment entstehenden, improvisierten Klanggebilde Pepls und der Interpretation des so entstandenen Werkes als Resultat der Notation, Probenarbeit und Aufführung.

3.5.3 Translationsprozesse

1. Improvisation am MIDI-Keyboard bzw. an der MIDI-Gitarre
2. A/D Konvertierung und Aufnahme durch Computer/Sequencer-Software > Quantisierung und Notendruck
3. Manuelle Editierung durch Georg Pepl
4. Einstudierung/Probenarbeit durch das Artis-Quartett
5. Probenarbeit mit dem Komponisten/Feedback
6. Aufführung und Rezeption durch Publikum live
7. Sendung der Aufzeichnung in Ö1/ORF

³⁰⁰ Interview mit Johannes Meissl (4.1.2021): man versteht darunter wohl das Imitieren von Gitarrenspiel mit den Händen ohne Instrument („Luft“).

Bei jedem dieser Prozesse veränderte sich die Musik zu einem gewissen Grad. Das ist zwar bei jeglicher Interpretation und Probenarbeit eines musikalischen Werkes so, jedoch ist es hier besonders bedeutsam, weil zu Beginn der Zustand „ex tempore“, also die im Moment erfundene, improvisierte Musik, stand und am Ende eine vom Moment entkoppelte Musik aus dem Äther (Radiosendung und digitaler Tonträger). Man kann sich einen sich schließenden Kreis rund um das Zeitgeschehen dieses Werkes vorstellen: Von Zeitlosigkeit im Sinne des Moments (Improvisation) hin zu Zeitlosigkeit im Sinne der Einfrierung (Aufnahme). So gesehen steht das Streichquartett *Über Kurz oder Lang...* als Paradebeispiel aus dem *Instant Composing*-Werk Pepls da, wenn es um die zu Beginn der Arbeit in Beziehung gebrachten Begriffe *Improvisation* und *Komposition* und das von Lehmann beschriebene Kontinuum³⁰¹ dazwischen geht.

Herausgeber der Partitur war wie bereits erwähnt Pepls Sohn Georg. Die Partitur liegt als Ausdruck einer computergenerierten Notation vor. Die dafür von Harry Pepl für Aufnahme und erste Notation verwendete Software war das Programm *C-Lab Notator*. Dabei handelt es sich um eine Audio Sequencing Software, welche zu Beginn der 1990er von der Firma C-Lab als Weiterentwicklung des Programms *Creator* entwickelt wurde, diesem die Notationsfunktion hinzufügte und auf dem legendären Personal Computer Atari 1040ST lief³⁰². Harry Pepl besaß dieses Gerät und verwendete es in seinem MIDI-Setup. Die Partitur ist auch ein Zeitdokument früher (Beginn der 1990er Jahre) Computernotation und war für die Interpreten sicher nicht ganz einfach zu lesen. Die grafische Auflösung (Darstellung als Pixel) war noch nicht besonders leistungsstark, und Pepl verwendete einen Inkjet- (Tintenstrahl-)Drucker, was zu einer stark verpixelten (undeutlichen) Notenschrift führte. Die grafische Editierung innerhalb der Software war umständlich und zeitaufwändig und stand dem Wunsch Pepls nach möglichst unmittelbarer Abbildung seiner er-improvisierten Spuren eher im Weg. Dennoch bestand offensichtlich der Bedarf an einer Nachjustierung. So kam Pepls Sohn Georg ins Spiel. Er hatte bei der Editierung der Partitur seitens seines Vaters freie Hand³⁰³. Es gibt Vortragsbezeichnungen wie „breit“ oder „freier“. Hinzu kommen

³⁰¹ Andreas C. Lehmann, „Komposition und Improvisation.“ S. 338–353.

³⁰² C-Lab Notator, entwickelt von Gerhard Lengelin und Chris Adam. Wikipedia, „Notator SL,“ abgerufen am 24.2.2022, https://de.wikipedia.org/wiki/Notator_SL.

³⁰³ Interview mit Georg Pepl (25.8.2015).

handschriftliche Ergänzungen, die teilweise von Georg Pepl stammen. Manche wurden auch von Mitgliedern des Artis-Quartetts im Verlauf der Probenarbeit hinzugefügt, wie Geiger Johannes Meissl und Bratschist Herbert Kefer bestätigen³⁰⁴. Notiert sind auch Taktzahlen, Tempobezeichnungen sowie Crescendo- und Decrescendo-Gabeln. Insgesamt präsentiert sich die Partitur als computergenerierter Notendruck der ersten Generation mit händischen Ergänzungen des Komponisten bzw. Herausgebers und Anmerkungen der Musiker. Das Erscheinungsbild hält auf stimmige Art fest, wie unmittelbar erfundene (improvisierte) Musik durch einen Prozess des stufenweisen Aufnehmens (*Instant Composing* Spur für Spur), computergenerierter Notation und händischen Editierens (Georg Pepl) zu einer Partitur wurde. Auch Johannes Meissl sieht hier mehrfache Translationsprozesse³⁰⁵. Die Art der Einspielung via MIDI-Keyboards oder MIDI-Gitarre ergab ursprünglich Phrasen, welche aufgrund minimaler, zeitlicher Spielverzögerungen vom rastergenauen Computerprogramm teilweise über Taktstriche verschoben wurden. Solche rhythmisch komplexen Notationen sind zwar in der Musik der Gegenwart keine Seltenheit, dennoch war es schwierig, die Partitur in der Annahme eines zugrundeliegenden Tempos/Beats zu lesen. Herausgeber Georg Pepl musste also in seiner Editierungsarbeit einzelne Noten den vom Computer angezeigten Taktzeiten zuordnen, was nur unter Einschub verschiedener „Füll“-Takte gelang, wie z.B. isolierte 3/16 oder 5/8-Takte. Herbert Kefer, Bratschist des Artis-Quartetts, erinnert sich an die zahlreichen ungeraden Takte mit überhängenden 16-tel Noten, was das Mitzählen erschwerte³⁰⁶. Die Herausforderung für das aus vier Virtuosen bestehende Artis-Quartett lag nicht so sehr auf instrumentaltechnischer Ebene, sondern darin, den Geist der Unmittelbarkeit von Harry Pepls Improvisation aus dem Notenwerk wieder zu extrahieren und zum Klingen zu bringen. Kefer meint, das Ensemble sei wie bei jedem anderen notierten Werk genau an den Notentext herangegangen, wie er ihnen von Pepl vorgelegt wurde. Johannes Meissl bestätigt dies im Interview³⁰⁷. Harry Pepl sei zur Zeit der Probenarbeit nicht gut verfügbar gewesen und erst zu einem relativ späten Zeitpunkt hinzugekommen. Herbert Kefer erinnert sich, das Ensemble habe etwa einen Monat ohne direkten Kontakt zu Harry Pepl geprobt. Johannes Meissl weist auf

³⁰⁴ Interviews mit Johannes Meissl (4.1.2021) und Herbert Kefer (7.1.2015).

³⁰⁵ Interview mit Johannes Meissl (4.1.2021).

³⁰⁶ Interview mit Herbert Kefer (7.1.2015).

³⁰⁷ Interview mit Johannes Meissl (4.1.2021).

die Diskrepanz zwischen Notenbild und den von Pepl mittels Stimme und „Luftgitarrenspiel“ vorgetragenen Beispielen hin. Dieses Auseinanderklaffen konnte für ihn (Meissl) bis zur Uraufführung nicht wirklich erfolgreich eliminiert werden³⁰⁸.

Georg Pepl bestätigt, dass das Streichquartett zu einem beträchtlichen Teil mit einem MIDI-Keyboard eingespielt wurde. Nur einer der drei Sätze sei mit der MIDI-Gitarre Spur für Spur eingespielt worden. Es war nicht exakt rekonstruierbar welche Teile mit Keyboard und welche mit Gitarre eingespielt wurden. Bei einigen Abschnitten erscheint die Verwendung des Keyboards wahrscheinlich, bei anderen bleibt unklar, ob sie mit Keyboard oder Gitarre eingespielt wurden. Georg Pepl beschreibt im Interview auch die Schwierigkeit, die in einem einzigen Take aufgenommene Keyboard-Spur (bis zu 4-stimmig) auf die vier Instrumente des Quartetts aufzuteilen³⁰⁹. Es erscheint klar, dass Georg Pepl an der Entstehung des Werkes maßgeblich Anteil hatte und im Rahmen der Partitur-Erstellung musikalische Entscheidungen treffen musste, um das Werk für das Artis-Quartett spielbar zu machen.

3.5.4 Struktur

Das Werk ist in drei Sätze unterteilt.

1. Teil: *Schwebend, in die Ferne guck mal – zerfahren, erfahren, zerfranst*
2. Teil: *Breit, hymnisch weit, dann schrill – dahinflitzend*
3. Teil: *Mikromäßig, durchhängend – Die mit dem Bogen tanzen – Hurtig, in die Groove Einbiegend*

Ein Live-Mitschnitt der Uraufführung von *Über Kurz oder Lang...* im Brahmsaal des Wiener Musikvereins am 6.5.1993 wurde in den Wochen nach dem Konzert auf Radio Ö1 im ORF gesendet³¹⁰ und steht dem Autor zur Verfügung. Bei der Anmoderation des ORF-Mitschnittes sagt der Moderator vor Beginn des Stückes: „die skurrilen Satzbezeichnungen mögen einen Kontrast zur Musik bringen“³¹¹. Auch wird erwähnt,

³⁰⁸ Interview mit Johannes Meissl (4.1.2021).

³⁰⁹ Interview mit Georg Pepl (25.8.2015).

³¹⁰ Aufzeichnung und Sendung auf ORF-Radio Ö1. Dem Autor liegt der Radio-Mitschnitt als mp3 vor, eine genaue Sendezeit war nicht zu eruieren.

³¹¹ Ebd.

dass das Werk einen Bezug zum Zeitgeschehen nimmt. Georg Pepl erinnert sich, dass sein Vater mit diesem Zeitgeschehen wohl den Krieg im ehemaligen Jugoslawien zwischen 1991 und 1995 meinte.³¹²

3.5.5 Die Uraufführung am 6. Mai 1993

Harry Pepl erinnert sich im Interview mit Nikolaus Kohler, dass ihm die Aufführung des Streichquartetts im Großen und Ganzen gut gefallen hätte. Er meint aber: „*es hätte noch mehr geübt gehört, oder mehr erzählt, wie ich es wirklich meine...*“³¹³. Aus diesem Zitat geht hervor, dass auch der Komponist nicht restlos zufrieden mit dem Ergebnis der Uraufführung war – so wie es seitens der Interpreten auch Johannes Meissl und Herbert Kefer darstellen. Pepl erwähnt aber ein für ihn sehr schönes Erlebnis bei der Uraufführung: An einer ruhigen Stelle sei ein Gewitter aufgekommen und es habe zu regnen begonnen. Pepl im Originalton:

*„da hört man alles, das ist urgut, die Leute sind zusammengebrochen. Es war eine unglaubliche Stimmung als auf einmal das Rauschen des Regens einsetzte.“*³¹⁴

Johannes Meissl erzählt, dass der Komponist nach der Aufführung auf die Bühne gekommen sei und nicht restlos zufrieden wirkte³¹⁵.

3.5.6 Eine lesende Hörung / hörende Lesung

In diesem Abschnitt wird versucht, das Streichquartett *Über Kurz oder Lang...* mit einem „Ohrenblick“ auf Partitur und Aufnahme gleichzeitig zu kommentieren. Dieser Versuch stellt einen weiteren Translationsprozess dar. Es wird versucht, einerseits Partitur-Details und ihre Übertragung durch die Interpreten zu kommentieren, andererseits diese Umsetzung auch aus der Perspektive des *Instant Composing* zu sehen bzw. zu hören. Darüber hinaus liegen durch die Interviews mit zwei Ensemblemitgliedern und dem Herausgeber der Partitur grundsätzliche

³¹² Email-Konversation mit Georg Pepl vom 28.9.2022.

³¹³ Kohler, *Harry Pepl. Ein Portrait*, S.122.

³¹⁴ Kohler, *Harry Pepl. Ein Portrait*, S.122.

³¹⁵ Interview mit Johannes Meissl (4.1.2021).

Einschätzungen vor – wenngleich diese aus großer Distanz etwa 25 Jahre nach der Aufführung aus der Erinnerung abgegeben wurden. Grundlage dieses Abschnittes ist die im Anhang befindliche Endversion der Partitur von *Über Kurz oder Lang - Von der Weite und der Enge*. Wissenschaftlicher Zweck des Abschnitts ist es, die für das Werk relevanten Komponenten der Improvisation (Entstehung), der Notation (Herausgeber Georg Pepl) und der Aufführung (Interpretation durch das Artis-Quartett) zusammenzuführen.

1. Teil, 1. Abschnitt: *Schwebend, in die Ferne guck mal*

Die Partitur präsentiert zahlreiche Taktwechsel, beginnend mit 4/4, dann unmittelbar aufeinanderfolgend 5/8, 4/8 und 5/4. Beim Zuhören wird sofort klar, dass hier nicht exakt mitgezählt werden kann und dies auch musikalisch keinen Sinn macht. Vielmehr fällt auf, dass das Artis-Quartett präzise und zugleich organisch die homophonen, gemeinsam musizierten Akkorde trifft. Eine Videoaufzeichnung des Konzertes existiert nicht, doch kann man erahnen, dass mit Hilfe von (optischen) Einsätzen („cues“) das Zusammenspiel sehr gut einstudiert wurde und das Metrum keine alles bestimmende Bedeutung mehr hatte. Mit etwas Phantasie kann man sich die Musik des ersten Teiles durchaus als Jazz-Klaviersolo vorstellen, bei dem die linke Hand Akkorde bzw. Akkordfragmente (2. Geige, Bratsche, Cello) rhythmisch zu einer Melodie im Diskant (1. Geige) setzt. Das gilt v.a. für die Takte 1–11 sowie 37–47. Diese Wahrnehmung unterstützt auch die Vermutung, dass der Komponist diesen Teil per MIDI-Keyboard eingespielt hat. Alle Instrumente verwenden Doppelgriffe. Die Entscheidung, solche zu notieren, hat mit hoher Wahrscheinlichkeit Herausgeber Georg Pepl im Prozess der Aufteilung der Keyboardstimme getroffen.

1. Teil, 2. Abschnitt: *zerfahren, erfahren, zerfranst*

In diesem extrem schnellen Teil existiert im Gegensatz zum vorhergehenden ausschließlich das Metrum 2/2, man könnte es auch wie 4/4 *alla breve* interpretieren. Die Tempobezeichnung lautet: *Halbe Note=138 bpm*³¹⁶. Entweder wurde der Teil

³¹⁶ bpm: *beats per minute*, eine im Jazz/Rock etablierte Tempobezeichnung und Einstellungsmaß für Metronome für die Anzahl von Clicks pro Minute.

rhythmisch sehr präzise eingespielt oder von Georg Pepl so editiert, dass die Notenwerte höchstens auf 1/8-Positionen innerhalb des 2/2-Metrums fallen, womit nur 8 Positionen pro Takt möglich sind. Ob Harry Pepl beim Einspielen einen Metronom-Click verwendet hat, konnte nicht festgestellt werden. Der rhythmische Eindruck ist stark von einem Wechselspiel von *Downbeats* und *Offbeats*³¹⁷ geprägt. Der Versuch, sich zur Aufnahme ein Up-Tempo-Swing-Feel, also z.B. ein Schlagzeug-Swing-Pattern auf einem Ride-Becken vorzustellen, gelingt erstaunlich gut. Besonders komplex wird die rhythmische Unterteilung ab Takt 116, wo ein rhythmisches Motiv in 1/8-Noten öfter wiederholt und innerhalb des Metrums verschoben wird. Die größtenteils homophon angelegten vier Stimmen lassen vermuten, dass auch dieser zweite Teil des ersten Satzes mit dem Keyboard eingespielt wurde. Nach Einschätzung des Autors funktioniert jazzmäßig phrasierte Musik in diesem schnellen Tempobereich am besten mit einem zugrundeliegenden Schlagzeug-Groove. Dieser fehlt in der Besetzung eines Streichquartetts völlig. Zusätzlich ist die Tonerzeugung von Streichinstrumenten (*arco*!) nicht mit einem Keyboard (perkussiv-punktuelle Tasten-Anschlag) oder einer Gitarre (Zupfen), den beiden von Pepl für die Einspielung verwendeten Instrumenten, zu vergleichen. Das Anspringen des Tones („*attack*“) dauert bei Streichinstrumenten geringfügig länger, jedoch kann der Klang theoretisch endlos lange (bei gutem Bogenwechsel) gehalten werden („*sustain*“). Auch das Abklingverhalten ist anders als bei einem Keyboard oder der Gitarre.

Exkurs: Das Schwingverhalten eines Klanges kann zeitlich bzw. quantitativ wie folgt beschrieben werden:

Attack (A): Zeitintervall des Anschwingens des Tones von seiner Auslösung (Anschlag, Strich, Zupfen etc.) bis zur maximal gewünschten Lautstärke.

Decay (D): Zeitintervall des Abklingens vom Maximum bis zu einem stabilen Lautstärkeplateau (*Sustain*).

Sustain (S): Niveau (kein Zeitwert!) auf welchem diese Lautstärke stabil gehalten werden kann.

³¹⁷ *Downbeat*: starke Zählzeit, *Offbeat*: schwache Zählzeit (kann aber Akzent enthalten). Im 2/2-Metrum sind die halben Noten auf 1 und 2 jeweils *downbeats*, alle 1/4- und 1/8-Notenwerte dazwischen *offbeats*.

Release (R): Zeitintervall des Abklingens des Tones ab dem Moment der Beendigung der Tonproduktion (Auslassen der Taste, Abstoppen einer Saite etc.).

Die folgende Grafik stellt eine sogenannte Hüllkurve dar und verbildlicht diese Abfolge als Diagramm aus Zeit und Lautstärke. Dieses Modell ist vor allem in der elektronischen Klangerzeugung wie z.B. bei Synthesizern bedeutsam. Es beschreibt aber ganz allgemein eine Klangquelle, wie z.B. auch ein akustisches Instrument.

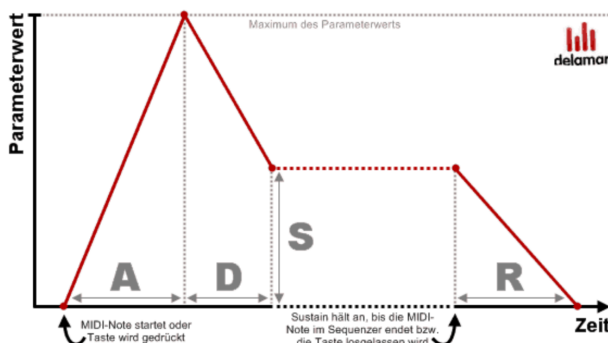


Abbildung 16: vgl. Delamar, „Was ist eine Hüllkurve?“, abgerufen am 1.3.2022, <https://www.delamar.de/faq/huellkurve-teil-1-17286/>.

Man erkennt einen weiteren Translationsprozess: vom Instrument der Einspielung inklusive seiner spezifischen Spieltechnik (Gitarre, Keyboard) hin zu den Instrumenten der Aufführung (2 Violinen, Viola, Violoncello). Diese Beziehung scheint auf den ersten Blick nicht ungewöhnlich, gibt es doch von vielen bekannten Kompositionen für Streichquartett (und anderen kammermusikalischen Besetzungen) einen Klavierauszug. Außergewöhnlich ist in diesem Fall aber die Kombination aus Richtung der Übersetzung (zuerst Keyboard/Gitarre, daraus unmittelbar entstehende Notation) und Art der Entstehung (Improvisation in relativ kurzer Zeit versus Komposition als länger dauernder Feedback-Prozess). An dieser Stelle sei wieder an das von Andreas C. Lehmann formulierte Kontinuum³¹⁸ erinnert, das sich zwischen den Polen Komposition und Improvisation erstreckt und in welchem jegliche Art von Musik verortet werden kann.

Fazit: unter den gegebenen Voraussetzungen wurde dieser stark perkussiv geprägte Teil der Komposition vom Artis-Quartett bravourös gemeistert.

³¹⁸ Lehmann, „Komposition und Improvisation,“ S. 338–353.

2. Teil, 1. Abschnitt: *Breit, Hymnisch weit, dann schrill*

Auch dieser Teil weist größtenteils homophone Stellen auf und wurde wohl ebenfalls mittels MIDI-Keyboards eingespielt. Möglicherweise steuerte Pepl bei der Einspielung über MIDI einen Streicherklang an und versetzte sich dadurch in das gewünschte Klangbild hinein, auch wenn dieses in digitalisierter Form als Sample- bzw. Synthesizer-Klang erschien. Das an einer früheren Stelle erwähnte Zitat von Harry Pepl, er könne mithilfe der MIDI-Gitarre in die Klangfarbe jedes beliebigen Instruments „schlüpfen“ soll hier in Erinnerung gerufen werden³¹⁹. Welchen konkreten Klang Pepl bei der Komposition über MIDI ansteuerte, kann nicht rekonstruiert werden, da ja nur die MIDI-Daten fixiert wurden, nicht aber das Audio-Ereignis des Moments der Einspielung. Sofern der synthetische Streicherklang im Einschwingverhalten einigermaßen mit den realen Streichinstrumenten vergleichbar war, mag dies durchaus Harry Pepls musikalische Vorstellungskraft beim improvisierenden Komponieren bereichert haben.

2. Teil, 2. Abschnitt: *Dahinflitzend*

In diesem schnellen, durchgehend in *pizzicato*³²⁰ vorgeschriebenen Satz ist ein schönes Wechselspiel zwischen den vier Stimmen erkennbar – sowohl rhythmisch als auch motivisch. Georg Pepl erinnert sich nicht genau an den Aufnahmeprozess, ist aber der Ansicht, dass auch dieser Teil mit dem MIDI-Keyboards eingespielt wurde. Harry Pepl habe eine rasante Linie unisono improvisiert. Georg Pepl musste diese dann auf vier Stimmen aufteilen, wobei er eine Art durchbrochenen Stil verwendete und die Melodie in Fragmente zerlegte³²¹. Wie auch immer die ursprüngliche Einspielung durch Pepl erfolgt sein mag, viel bedeutender ist hier die gelungene Übertragung des von Pepl beim Improvisieren grundgelegten *Flow*-Gefühls auf das Spiel des Artis-Quartetts. Dass dies in diesem Teil so gut gelang, mag auch an der vorgeschriebenen Spieltechnik *pizzicato* liegen, deren Klangbild dem Gitarrenspiel Pepls näherstand als die Technik des Bogenstrichs (*arco*).

³¹⁹ Pepl, Manuskript *Instant Composing*.

³²⁰ *pizzicato* (ital.): die Saiten werden mit den Fingern gezupft.

³²¹ Email-Konversation mit Georg Pepl vom 28.9.2022.

3. Teil, 1. Abschnitt: *Mikromäßig, Durchhängend*

Dieser Teil wurde mit großer Wahrscheinlichkeit mit der MIDI-Gitarre eingespielt. Er ist durchwegs polyphon angelegt. Pepl verwendet das Stilmittel der Imitation. Im Jazz könnte man auch den Begriff *call&response* dafür verwenden, wenngleich dieser keine vergleichbaren, strengen Kriterien besitzt. Auffällig ist die Verwendung von Glissandi im Halb- und Vierteltonbereich auf langen Notenwerten. Falls diese Effekte bereits zum Zeitpunkt der Einspielung mitgestaltet wurden, muss Pepl entweder *bendings*³²² auf der MIDI-Gitarre oder das *Pitch-Wheel*³²³ am MIDI-Keyboards verwendet haben. Denkbar wäre auch, dass er diese Effekte nachträglich in die Partitur einfügte. Zu Beginn des 3. Satzes gibt es in der Partitur die Spielanweisungen: ein kleines Quadrat für 1/4-Ton tiefer sowie ein kleiner Kreis/Punkt für 1/4-Ton höher. Bei Streichinstrumenten ist die Tonhöhenveränderung in den meisten Fällen (Begrenzung nach unten bei Verwendung der Leersaite) in beide Richtungen (höher oder tiefer) möglich. Die Verwendung der Glissandi findet in der Satzbezeichnung „mikromäßig, durchhängend“ ihren Ausdruck. Pepl meint wohl Mikrotonalität, also die Unterteilung des Tonraumes in Intervalle, die kleiner als der Halbton sind. Ob Pepl damit vielleicht auf „Zeitgeschehen“, also zeitgenössische, mikrotonal konzipierte Musik anspielt, wie es in der Anmoderation der ORF-Aufzeichnung heißt, kann nur vermutet werden. Die Wahrscheinlichkeit ist groß, war Harry Pepl doch als aktiver Musikhörer von der zeitgenössischen Kammermusik des 20. Jahrhunderts inspiriert³²⁴.

3. Teil, 2. Abschnitt: *Die Mit dem Bogen Tanzen*

Die Satzbezeichnung deutet laut Georg Pepl auf den Film „*Der mit dem Wolf tanzt*“ hin, das Regiedebüt von Kevin Kostner von 1990, in dem dieser auch selbst die Hauptrolle spielt³²⁵. Die Assoziation von Pepls Improvisationen mit Tanz wird in einem der nächsten Kapitel noch eine Rolle spielen. Der Autor konnte das Artis-Quartett mehrmals in Konzerten hören und auch sehen. Der rein visuelle Eindruck, den die

³²² *bending*: Ziehen der (Gitarren-)Saite vertikal zur ihrer Spannlänge; die Tonhöhe wird geringfügig angehoben.

³²³ *Pitch-Wheel*: Radförmiger Regler an Keyboards, mit dem Parameter wie die Tonhöhe stufenlos angehoben oder abgesenkt werden können.

³²⁴ Interview mit Georg Pepl (25.8.2015).

³²⁵ *Der mit dem Wolf tanzt* (orig. engl. *Dances With Wolves*). Wikipedia, „*Der mit dem Wolf tanzt*,“ abgerufen am 7.3.2024, https://de.wikipedia.org/wiki/Der_mit_dem_Wolf_tanzt.

Bühnenpräsenz der vier Spieler hinterlässt, darf mit Überzeugung als tanzend beschrieben werden. Davon konnte sich der Verfasser in mehreren Konzerten des Artis-Quartetts selbst überzeugen.

Der 3. Teil ist wieder überwiegend homophon angelegt. Auffällig ist die tanzbare Rhythmik, größtenteils in 3/4-Metrik notiert, die der Satzbezeichnung durchaus gerecht wird. Im weiteren Verlauf verdichtet sich der Rhythmus kurz, verliert dann an Intensität und geht in einen fließenden Charakter über. Man kann an diesem kurzen Teil gut erkennen, wie Harry Pepl seine Improvisation aus kompositorischer Motivation beginnt, ein so gefundenes Motiv für die Dauer von ca. eineinhalb Minuten in Form von rhythmischen und melodischen Variationen weiterentwickelt und rechtzeitig vor Versiegen der motivischen Quelle zu einem Ende findet. Aus Sicht des Autors handelt es sich bei diesem kurzen Teil um ein sehr gelungenes Beispiel für eine *Instant Composition* im engeren Sinn des Wortes, welche tatsächlich dem Moment der Entstehung so nahe wie möglich bleibt. Die Umsetzung durch das Streichquartett gelingt mit durchgehendem Schwung. Die für Harry Pepl so bedeutende und von Meissl und Kefer ebenfalls betonte „Groove“³²⁶ geht in diesem Teil sehr schön auf. Und mit dem Begriff „Groove“ in der Satzbezeichnung des letzten Teils endet auch Pepls Streichquartett.

3. Teil, 3. Abschnitt: *Hurtig in die Groove einbiegend*

Dieser letzte Teil des Streichquartetts schließt ganz klar an den 2. Abschnitt des ersten Teils an (*Zerfahren, Erfahren, Zerfranst*). Das Tempo ist mit 200 bpm (Halbe Note 100 bpm) ähnlich schnell, das Metrum wie im ersten Teil in 2/2 bzw. *alla breve*. Im Unterschied zum ersten Teil ist dieser letzte Teil jedoch deutlich polyphoner angelegt. Auffallend ist die häufige Stimm-Koppelung zwischen erster Violine und Cello sowie zwischen zweiter Violine und Viola. Dies könnte darauf hinweisen, dass es bei der Einspielung insgesamt zwei Spuren gab, die dann jeweils auf zwei Instrumente aufgeteilt wurden. Diese Feststellung deutet eher auf eine Einspielung mit der MIDI-Gitarre hin. Es wird klar, dass auch hier Georg Pepl als Herausgeber entscheiden

³²⁶ Groove (engl.) bedeutet wörtlich „Rille“ oder „Spur“, in der amerikanischen Umgangssprache und Unterhaltungsmusik steht das Wort u.a. für Lebensfreude, guter Rhythmus, passendes Tempo, gutes Spielgefühl. Vgl. Yourdictionary, „Groove Definition,“ abgerufen am 7.3.2024, <https://www.yourdictionary.com/groove>.

musste, welche Noten er welchem Instrument zuordnete. Wie auch im ersten Teil können jazzaffine Zuhörende beim Anhören der Aufnahme mit etwas Phantasie ein Schlagzeug mit Up-Tempo-Swing Pattern³²⁷ mithören. Der Schlussteil ab Takt 212 ist offensichtlich bewusst homophon gestaltet, um ein deutliches Finale zu erzielen und alle Stimmen im Abschluss zu vereinen.

3.5.7 Abschließende Betrachtungen

Es wurde hier versucht, einerseits die vorliegende Partitur als wichtiges Element in mehreren Translationsprozessen zu untersuchen und andererseits die Aufnahme der Uraufführung als Klangereignis zu kommentieren. Diese beiden Annäherungen wurden im Vorfeld durch Interviews mit zwei Ensemblemitgliedern sowie mit dem Herausgeber der Partitur mit Fakten und Meinungen unterstützt.

Die Komposition entstand, wie alle *Instant Compositions* von Harry Pepl, durch Improvisation in relativ kurzer Zeit, wurde durch digitale Technologie (MIDI) durch den Computer zu einer Partitur, diese wurde durch den Herausgeber Georg Pepl in eine spielfähige Form gebracht, danach vom Artis-Quartett einstudiert und schließlich vor einem Publikum aufgeführt und von einem noch größeren Publikum *on air* im Radio gehört. Noch einmal soll festgehalten werden: Das musikalische Ergebnis wurde keinesfalls ausschließlich vom ersten Schritt, also der improvisatorischen Einspielung durch Pepl, definiert. Die Editierung der Partitur sowie die Probearbeit durch das Ensemble fügten dem Text sicherlich noch einige Veränderungen hinzu. Was ist letztendlich bei diesem vielschichtigen Prozess entstanden?

Es darf angenommen werden, dass Harry Pepl beim Einspielen am Keyboard oder an der MIDI-Gitarre im Zustand des Flow agierte. Pepl sprach davon, dass er eigentlich immer spielte und die musikalischen Ergebnisse beim Improvisieren entsprechend seiner Verfassung ausfielen. Das fand er „urgut“³²⁸. In der Anmoderation zur ORF-Ausstrahlung hört man, dass die Musik des Streichquartetts sich auf das Zeitgeschehen beziehen würde. Wenn also Harry Pepl beim Einspielen der vier Spuren möglichst dem Flow-Gefühl nahe war und dabei das aktuelle Zeitgeschehen

³²⁷ Uptempo-Swing-Pattern: das Swing Pattern mit seiner typisch triolischen (ternären) Achtelphrasierung geht bei sehr schnellem Tempo in ein beinahe als gerade (binär) empfundenen über.

³²⁸ Kohler, *Harry Pepl. Ein Portrait*, S.134.

und seine persönliche Stimmung einfiel, ist zu fragen, wohin sich diese Bedingungen im hinteren Teil des Translationsprozesses, also bei der Aufführung, entwickelt hatten. Die beiden Ensemblesmusiker Herbert Kefer und Johannes Meissl äußerten sich beide unabhängig voneinander mit durchaus ambivalenten Sichtweisen. Beide betonten, wie gut sie Pepls Musik fanden, vor allem wenn er ihnen etwas bei einer Probe direkt mit Stimme und „Luftgitarre“ vorspielte. Beide sagten jedoch auch, die rhythmisch komplexe Partitur hätte den Weg zum gewünschten Klangergebnis eher schwieriger gemacht. Herausgeber Georg Pepl erinnert sich an intensive Editierungsarbeiten. Harry Pepl selbst meinte im Interview nach der Uraufführung, es hätte mehr geprobt werden können. Eine gesamtheitlich-enthusiastische Sicht auf das Gesamtergebnis ist nicht festzustellen. Dem entgegen soll das Hörerlebnis des Autors gesetzt werden, der sich im Unterschied zu den meisten Zuhörer*innen des Konzerts und wohl auch zu den Ensemblesmusikern, die Aufnahme des Konzerts viele Male angehört hat. Mit der Häufigkeit der Wiederholungen steigt einerseits die Vertrautheit mit jeder klanglichen Stelle, andererseits entsteht durch das ständige Andershören auch teilweise ein neues Werk. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass auch das Hören des Werkes einen Translationsprozess darstellt.

Eine eindeutige Aussage zum Gelingen des Projekts kann also aus den Erlebnissen der beteiligten Personen vor etwa 25 Jahren nicht gemacht werden. Eines kann jedoch mit Sicherheit festgestellt werden: Das Streichquartett *Über Kurz oder Lang - Von der Weite und der Enge* ist ein höchst spannendes Beispiel für eine ungewöhnliche und vielschichtige Wandlungsgeschichte eines musikalischen Werks. Harry Pepl selbst bezeichnete Komposition und Improvisation als zwei an sich getrennte Bereiche, die in seinem *Instant Composing* eine ungewöhnliche Verschmelzung erfahren³²⁹. Der Wortwahl Pepls folgend kann man fortsetzen: Improvisierte Musik aus einer Stimmung heraus, ganz im Moment angesiedelt, wird durch digitale Technologie quasi „eingefroren“, der entstandene „Eisblock“ wird über eine längere Zeitdauer bearbeitet und am Ende in Form eines Konzertes wieder zu einer Abfolge von Momenten „aufgetaut“. Somit entspricht das Streichquartett *Über Kurz oder Lang...* genau der von Pepl für sein Verfahren reklamierten „Verschmelzung“ der beiden getrennten Bereiche.

³²⁹ Pepl, Manuskript *Instant Composing*.

3.6 Anspannen, Überspannen, Abspannen

3.6.1 Entstehungsgeschichte

Das Werk *Anspannen, Überspannen, Abspannen* entstand 1992 im Auftrag von STUDIO PERCUSSION graz, einem Ensemble für zeitgenössische Perkussionsmusik. Günter Meinhart ist der Leiter der Formation, welche er 1979 gründete³³⁰. Er kontaktierte Harry Pepl 1991/92 im Rahmen eines Projektes, das er für sein Ensemble anstrebte: Uraufführungen von Kompositionen von drei in der damaligen Szene von Jazz und zeitgenössischer Musik etablierten Gitarristen. Die Auswahl der drei Persönlichkeiten und die Vergabe der damit verbundenen Kompositionsaufträge beruhte auf den persönlichen Beziehungen, die Günter Meinhart mit jedem Einzelnen hatte³³¹. Beauftragt wurden die vorwiegend in Jazz und improvisierter Musik wirkenden Gitarristen Armin Pokorn, Wolfgang Muthspiel und Harry Pepl. Sie wurden eingeladen, ein Werk für ein Konzert im Grazer Orpheum zu schreiben. Armin Pokorn schrieb *The Point of Application* (für neun Perkussionsinstrumente), Wolfgang Muthspiel *Quiet Song in Times of Chaos* (für Quintett und Frauenstimme) und Harry Pepl das hier zu untersuchende Werk *Anspannen, Überspannen, Abspannen*. Die Entstehung des Werkes fällt also in die Zeit von Pepls Arbeiten für das *Artis-Quartett* und das *Kronos Quartet*. Günter Meinhart erläutert in einem Interview die Hintergründe der Entstehung, Einstudierung und Aufführung von *Anspannen, Überspannen, Abspannen*³³². Harry Pepl erhielt den Kompositionsauftrag und wünschte sich ein Quintett aus fünf Perkussionisten, davon ein Schlagzeuger. Dazu hatte er die Idee, zusätzlich zu den live gespielten Instrumenten Zuspelungen von Mini-Disc einzubeziehen. Die Mini-Disc war ein Tonträgerformat in Form einer Scheibe mit einem Durchmesser von ca. 6cm, die in einem Kunststoffgehäuse untergebracht war. Sie wurde ab Anfang der 1990er Jahre für digitale Aufnahmen verwendet und existierte ca. bis 2010 auf dem Markt. Die Audioqualität war jener der CD ähnlich³³³. Harry Pepl hatte eine starke Affinität zum Schlagzeugspiel, welches er selbst hervorragend beherrschte. Er wollte genau wissen,

³³⁰ Studio Percussion graz, „Über SPg“, abgerufen am 31.8.2022, http://www.studiopercussion.com/?page_id=2165.

³³¹ Interview des Verfassers mit Günter Meinhart am 13.9.2022 via Zoom/Online.

³³² Interview des Verfassers mit Günter Meinhart am 22.11.2014 in Graz.

³³³ Vgl. Webseite des Minidisc Community Portal: Minidisc, „What are MiniDiscs?“, abgerufen am 7.3.2024, https://www.minidisc.org/part_What_are_MiniDiscs.html.

wer bei der Aufführung den Schlagzeugpart übernehmen würde, und hatte dafür sehr konkrete Vorstellungen. So war die Schlagzeugstimme als einzige exakt ausnotiert, während Pepl die anderen Instrumente teilweise recht frei behandelte und notierte. Die Uraufführung fand am 11. März 1992 im Grazer Orpheum statt. Neben *Anspannen*, *Überspannen*, *Abspannen* waren auch die Uraufführungen der Werke von Armin Pokorn und Wolfgang Muthspiel zu hören. Dieses Programm wurde von STUDIO PERCUSSION graz 1994, also etwa 2 Jahre nach der Uraufführung, aufgenommen und erschien 1995 als CD („STUDIO PERCUSSION Plays Pepl/Muthspiel/Pokorn“) beim Label Extraplatte³³⁴.

3.6.2 Partitur und technologische Aspekte

Im Unterschied zur bisher angewandten Methode des Zoom-In auf einzelne Stücke aus den untersuchten Projekten bzw. Alben wird hier kein einzelnes Stück analysiert, sondern die Suite *Anspannen*, *Überspannen*, *Abspannen* als Ganzes.

In der Datenbank von mica (Music Information Center Austria) scheint das Werk *Anspannen*, *Überspannen*, *Abspannen* als Neue Musik (Genre) sowie Elektronische bzw. Ensemble-Musik (Gattung) auf³³⁵. Das Werk gliedert sich in fünf Teile, welche in der dem Verfasser vorliegenden Partitur mit den Buchstaben A bis E bezeichnet und chronologisch angeordnet sind. Die Partitur wurde mit dem Computersystem ATARI 1040ST und der Musik-Software C-Lab Notator des Musik-Soft- und Hardware-Herstellers Steinberg erstellt. Dieses Unternehmen wurde später von Apple gekauft. C-Lab Notator war eine der ersten allgemein verfügbaren Softwares, welche nach den digitalen Errungenschaften in der Musik der 1980er Jahre (v.a. MIDI) die Aufnahme, Wiedergabe und – für Harry Pepl in dieser Phase sehr bedeutsam – den Notensatz und -druck auf digitaler Basis ermöglichten. Die Qualität des Notendruckes aus C-Lab

³³⁴ CD Studio Percussion graz, *Studio Percussion Plays Pepl/Muthspiel/Pokorn*, Extraplatte (1995). Quelle: SR-Archiv österreichischer Populärmusik, „Studio Percussion Plays Hary Pepl/Wolfgang Muthspiel/Armin Pokorn,“ abgerufen am 14.7.2022, <http://www.sra.at/record/6482>.

³³⁵ Music austria, „Anspannen, Überspannen, Abspannen,“ abgerufen am 29.8.2022, <https://db.musicaustria.at/node/129944>.

Notator im Jahr 1991/92 ist mit heute etablierten Notations-Softwaresystemen wie *Finale*³³⁶ und *Sibelius*³³⁷ nicht zu vergleichen.

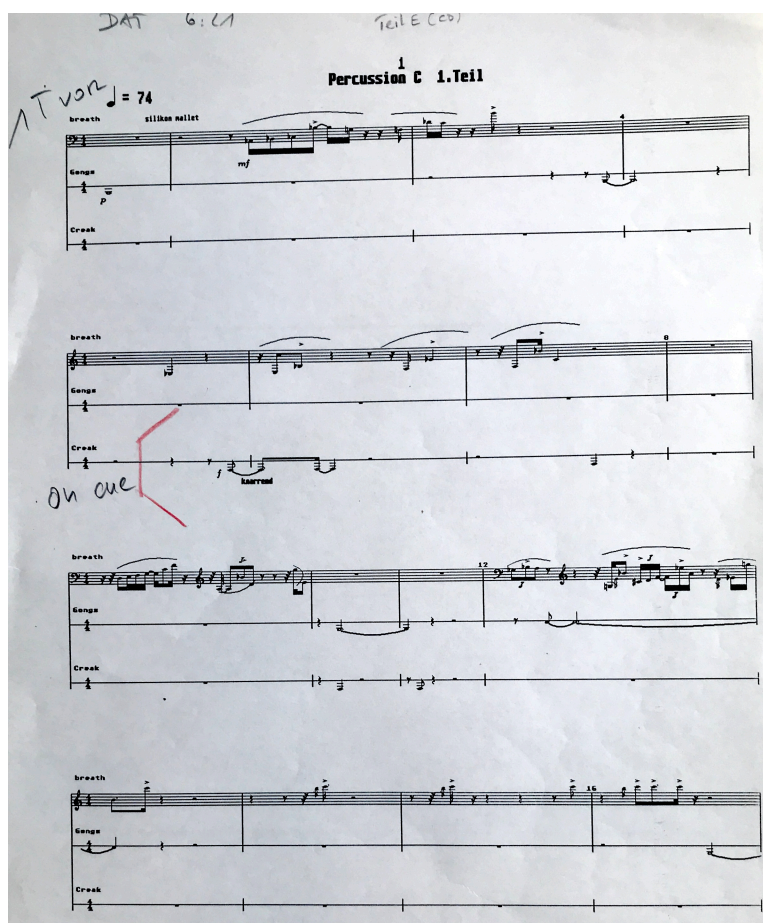


Abbildung 17: Partitur-Ausschnitt aus „Anspannen, Überspannen, Abspannen“

Das Notenbild erschien in dieser Zeit stark gepixelt und erforderte nach einer Echtzeit-Einspielung wie bei Harry Pepl eine aufwändige, nachträgliche Editierung. Dies mag neben der von Pepl eingeforderten Unmittelbarkeit des Ausdrucks mit ein Grund sein, weshalb dieser die Bearbeitung der Notation der in Realtime aufgenommenen Parts eher ablehnte. Die einzelnen Stimmen wurden per MIDI-Gitarre eingespielt und teilweise auch händisch über den Computer eingegeben (Schlagzeug-Part). Der Partitur fügte der Komponist einen Tonträger (DAT) hinzu, auf dem sich mehrere – den

³³⁶ Finale: Notations-Software der US-amerikanischen Firma MakeMusic, entwickelt 1989, siehe: Wikipedia, „Finale (Software)“, abgerufen am 13.2.2023, [https://de.wikipedia.org/wiki/Finale_\(Software\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Finale_(Software)).

³³⁷ Sibelius: Notations-Software der US-amerikanischen Firma Avid, entwickelt 1986 von Ben und Jonathan Finn, siehe: Wikipedia, „Sibelius (Software)“, abgerufen am 13.2.2023, [https://de.wikipedia.org/wiki/Sibelius_\(Software\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Sibelius_(Software)).

Stückteilen zugeordnete – Aufnahmen mit eingespielten Synthesizerklängen befanden. Diese wurden an mehr oder weniger definierten Stellen des Stückes während der Live-Aufführung durch einen Ensemblesmusiker gestartet und über die PA-Tonanlage dem akustischen Instrumentalensemble beigemischt. Man könnte sich also das Ensemble aus fünf Musikern um den Komponisten erweitert vorstellen, welcher zwar nicht physisch auf der Bühne anwesend, jedoch durch die selbst eingespielten Klänge auf Band akustisch präsent war. Es zeigt sich auch bei *Anspannen, Überspannen, Abspannen* das Spiel mit den Zeitebenen musikalischen Schaffens, eine Facette, die sich in vielen Werken Pepls feststellen lässt. Komposition ist bei ihm ein Akt des Spielens in Echtzeit und geschieht improvisatorisch (*instant composing*), ist jedoch zeitlich abgesetzt zur Aufführung des Werkes, bei welcher Interpret*innen vorgegebene Parts mehr oder weniger strikt wiedergeben. Bei *Anspannen, Überspannen, Abspannen* tritt der Komponist Pepl dadurch auch live in Erscheinung, jedoch als technische Reproduktion eines zu einem früheren Zeitpunkt aufgenommenen Parts. Harry Pepl war mit den technischen Innovationen und Möglichkeiten seiner Zeit nicht nur vertraut, sondern setzte diese stets auch kreativ in Raum und Zeit zwischen Heimstudio und Bühne ein. Guido Jeszensky, Jazzgitarrist und Universitätsprofessor für Jazzgitarre an der Kunstuniversität Graz, war von 1977-1987 Student Pepls und erinnert sich, dass dieser stets auf der Suche nach neuen Klängen (Sounds) war³³⁸. Im Werk *Anspannen, Überspannen, Abspannen* setzt Harry Pepl Sampling- bzw. Synthesizer-Sounds ein, die für die damalige Zeit *State-of-the Art* waren. Teilweise handelt es sich um Samples von menschlichen Schreien (Benennung einer Einzelstimme z.B. *scream*) und Lachgeräuschen, die auf einem MIDI-kompatiblen Sampler abgespeichert und von der MIDI-Gitarre in verschiedenen Tonhöhen abgespielt wurden und dadurch künstlich wirken. Dann wiederum erklingen sphärische Synthesizer-Pad-Sounds und Perkussions-Samples. Diese Kombination trifft im Werk auf live gespielte, akustische Perkussionsinstrumente wie Pauken, Glockenspiel, Marimba und Schlagzeug. Es entsteht eine sich häufig verdichtende Klangkollage. Günter Meinhardt meint dazu, die entstandene Komposition hätte ziemlich genau so geklungen, wie Harry Pepl damals selbst live (Anm.: als Gitarrist mit Einbeziehung von MIDI und Elektronik) spielte.

³³⁸ Interview des Verfassers mit Guido Jeszensky am 15.7.2022 via Zoom/Online.

Der Leiter von STUDIO PERCUSSION graz, Günter Meinhart, schätzt das Werk *Anspannen, Überspannen, Abspannen* als *Instant Composition* im wahrsten Sinn des Wortes ein. Er erinnert sich, dass Harry Pepl die Perkussions-Parts einzeln per MIDI-Gitarre aufnahm. Er glaubt nicht, dass die Parts editiert wurden, sondern dass sie als *first takes* so vom Computer notiert wurden, wie sie im Aufnahmeprozess via MIDI digital abgebildet wurden.

3.6.3 Einstudierung

Günter Meinhart berichtet, dass die Partitur sehr spät fertig gestellt wurde und zuerst nicht ganz klar war, wo man beginnen musste. Die Synchronisation der notierten Parts mit den Einspielungen war laut Günter Meinhart nicht ganz ausgereift, so waren in der Partitur an bestimmten Stellen Hinweise auf Tracks zu finden, ohne konkrete Angabe wo genau diese zu starten wären. Harry Pepl meinte dazu, „es passe schon so“. Die Proben fanden während einer Woche im Schlagzeugzimmer an der Musikschule Ilz statt, der Günter Meinhart damals als Direktor vorstand. Der Komponist war bei den Proben teilweise anwesend und meinte, man solle möglichst das spielen was in der Partitur stehe, sich aber auch die Freiheit nehmen, etwas wegzulassen wenn es nicht passe. Ein besonderes Anliegen war Harry Pepl der Schlagzeugpart, den Günter Grasmuck („Mucki“), langjähriger Schlagzeuger der Steirischen Poprock-Erfolgsband OPUS und damals Mitglied von STUDIO PERCUSSION graz, übernahm. Grasmuck war erst kurz vor dieser Produktion zum Ensemble gekommen. Günter Meinhart erzählt im Interview, dass Harry Pepl sich wünschte, der Schlagzeug-Groove solle „so *ähnlich wie bei Jack DeJohnette*“³³⁹ klingen. Das war für Grasmuck, der professionelle Pop-Studioproduktionen gewohnt war, sicher eine ungewöhnliche Herausforderung. Auch für das an punktgenaues Partiturspiel gewöhnte Ensemble STUDIO PERCUSSION graz war Pepls Wunsch nach Genauigkeit einerseits und größtmöglicher Freiheit andererseits sehr fordernd. Harry Pepl wollte, dass das Werk „läuft“ und alles fließt. Er diskutierte bei den Proben eher die technische Ausführung, es ging ihm um die „Verhältnisse“ und die „Wellen“³⁴⁰. Für das Ensemble STUDIO PERCUSSION graz war das Werk sehr ungewohnt, da es viel freien Umgang mit dem

³³⁹ Jack DeJohnette, Jazz Schlagzeuger u.a. im Keith Jarrett Trio, bei Miles Davis uva.

³⁴⁰ Interview des Verfassers mit Günter Meinhart (22.11.2014).

Material seitens des Ensembles voraussetzte und die Partitur sehr komplex war. STUDIO PERCUSSION graz und der Komponist erwogen kurz, einen Dirigenten zu engagieren um den Ablauf zu koordinieren. Man entschied sich letztendlich aber gegen diese Idee. Auch ein Klick wurde nicht verwendet, was prinzipiell eine Möglichkeit der zeitlichen Strukturierung und Genauigkeitssteigerung gewesen wäre. Günter Meinhart sagt, dass nach mehrmaligem Durchlaufen des Werkes immer klarer wurde, wie die einzelnen Parts und die Einspielungen zusammenpassten. Bei der Uraufführung herrschte im Ensemble dennoch leichtes Unbehagen. Günter Meinhart erinnert sich, dass der Komponist mit der Aufführung durch STUDIO PERCUSSION graz sehr zufrieden war und diese mit den Worten „*Sehr leiwaund*“ kommentierte³⁴¹. Es war nicht exakt festzustellen ob Pepl selbst dabei war oder eine Aufnahme des Konzertes hörte. Etwa zwei Jahre später, im Mai 1994, wurde das Werk dann zusammen mit den Werken von Pokorn und Muthspiel im Studio aufgenommen und erschien als CD mit dem Titel „STUDIO PERCUSSION Plays Harry Pepl/Wolfgang Muthspiel/Armin Pokorn“. Bei der Aufnahme dieses Albums war die Vertrautheit des Ensembles mit dem Werk bereits deutlich gesteigert. Günter Meinhart erinnert sich an intensive Ensemble-Aktivitäten in der Zeit zwischen Konzert und Aufnahme. Es herrschte also zum Aufnahmezeitpunkt des Albums eine hervorragende Ensemble-Dynamik.

3.6.4 Struktur des Werkes und Analyse

Anspannen, Überspannen, Abspannen besteht aus fünf Teilen, die mit den Buchstaben A bis E betitelt sind. Auf der CD (und somit vermutlich auch beim Konzert) wurden die Teile nicht in alphabetischer Reihenfolge gespielt sondern wie folgt: A – B – D – E – C. Die Gesamtdauer des Werkes beträgt auf der CD-Aufnahme 23 Minuten. Übergeordnet kann man feststellen, dass jeder Teil ein akustisches Perkussionsinstrument solistisch in den Mittelpunkt stellt, manchmal auch zwei im Duo.

Teil A beginnt mit einem Schlagzeugsolo. Man könnte den Beginn für einen Auftakt (drum pickup) zu einem einsetzenden Groove halten, doch beginnt dieser Groove

³⁴¹ Email-Konversation mit Günter Meinhart am 15.2.2024.

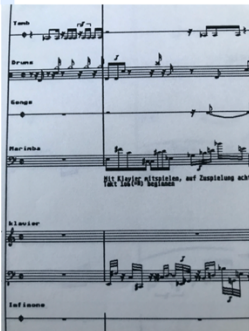
nicht. Dort, wo man ihn erwarten würde, steht eine Pause. Der Schlagzeugpart ist, wie bereits erwähnt, exakt notiert und wurde von Günter Grasmuck auf der Aufnahme auch punktgenau gespielt, wobei er sich in Abwesenheit eines klar erkennbaren Metrums eine gewisse Freiheit in der Agogik nahm. Nach etwa 15 Sekunden setzen die Perkussionsinstrumente Bongos und Xylophon sowie die zugespielten Klänge von CD ein. Bei etwa 2 Minuten Spielzeit kommen Pauken hinzu. Der versetzte Einsatz erzielt den Höreindruck einer Verdichtung, die sich kurz danach wieder abbaut. Im weiteren Verlauf dominieren Einspielungen von Samples von gurgelndem Wasser, begleitet vom Schlagzeug und den Bongos. Im von Pepl selbst verfassten Begleittext zur CD werden aufsteigende Wasserblasen mit den Schlägen auf Perkussionsinstrumente verglichen, und Wasser wird allgemein als psychoanalytisches Symbol dargestellt³⁴². Auch die Samples von menschlichen Schreien sind zu hören, die wie alle Einspielungen von der MIDI-Gitarre über einen angesteuerten Sampler vorab aufgezeichnet wurden. Pepl beschreibt die Schreigeräusche als Erinnerung an eine Geburt, die einen ungeschützt in ein Missverhältnis (*disparity*) und Überspannung (*hypertension*) entlässt. In diesem Hinweis steckt wohl eine Verbindung zum Titel des Werkes *Anspannen, Überspannen, Abspannen*.

In Teil A wird bereits erfahrbar, was der Komponist mit „Wellen“³⁴³ meint. Es ist die Abwesenheit von klar definierten Metren sowie Verdichtung und Ausdünnung von Material, das in Phrasen und Phrasengruppen angeordnet ist. In Teil A steht das Schlagzeug solistisch im Vordergrund. In Teil B ändert sich der Charakter gleich zu Beginn grundlegend durch ein Solo der Marimba, welche in diesem Teil solistisch auftritt. Beinahe zeitgleich setzt ein geräuschhaft-schabender Synthesizer-Klang mit dem Namen *Creak*, zu Deutsch „Knarren“ ein, der im gesamten Teil eine Art von klanglichem Hintergrundleuchten bildet. Pepl erwähnt diesen Sound auch in dem von ihm verfassten Text zum CD-Booklet. Nach kurzer Zeit setzt auch das Schlagzeug ein. Dazu kommt als Zuspiegelung ein Klavier-Part, der von Pepl ebenfalls per MIDI-Gitarre eingespielt wurde und stark an das Spiel des Freejazz-Pioniers und Pianisten Cecil Taylor erinnert. In dieser Zuspiegelung ist deutlich das wellenartige Auf- und Abschwellen von Pepls Gitarrenimprovisation zu hören. Im Begleittext weist Pepl diesen Klavier-Part als „Kontrapunkt“ aus. Zu welchem Element er ein Kontrapunkt ist, bleibt im Text unerwähnt. Es macht aber musikalisch Sinn, den Klavier-Part als Kontrapunkt des

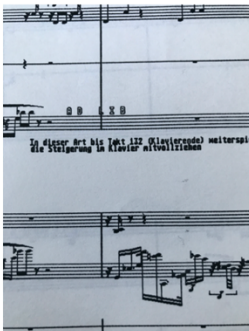
³⁴² Harry Pepl, Begleittext zur CD Studio Percussion graz, *Studio Percussion Plays Pepl* (1995).

³⁴³ Interview mit Günter Meinhart (22.11.2014).

Marimba-Parts zu interpretieren. Auch dieser wurde ja ursprünglich an der MIDI-Gitarre eingespielt. Im gesamten Teil B steigert sich die Intensität bis ins Extreme, vor allem der Schlagzeugpart wird immer dichter. Marimba und Schlagzeug haben eindeutig die schwierigsten Parts. Der fixierte Klavier-Part (Einspielung) ist in der Partitur abgebildet und muss quasi als Pilotspur mitverfolgt werden, ist aber selbst kaum lesbar, da er vorwiegend in cluster-artigen Tongebilden vom Computer notiert ist. Extreme Sprünge zwischen den beiden Systemen (Bass- und Violinschlüssel) dominieren das Notenbild. Immer wieder kehren Ruhephasen ein, kurz darauf beginnt eine neue Energiewelle. In Takt 102 steht im Marimba-Part der Hinweis, dass ab Takt 106 der Klavier-Part mitzuspielen sei und auf die Zuspierung geachtet werden solle. Wobei dies keineswegs bedeutet, dass es sich hier um ein Unisono handelt (siehe Abb. weiter unten). Trotz dieser Interpretationsanweisung soll der Marimba-Part dann kurz darauf „in dieser Art“ weitergespielt werden und die Steigerung im Klavier-Part mitvollziehen. Man kann feststellen, dass das Werk den Musikern an Marimba und Schlagzeug extreme Konzentration und Virtuosität bei gleichzeitiger Freiheit im Umgang mit Notenmaterial, Tempo und Dynamik abverlangt. Zur Veranschaulichung sind hier die beiden Partiturstellen abgebildet.



Takt 102



Takt 104

Abbildung 18: Partiturauszug Anspannen, Überspannen, Abspannen - Teil B

Nach diesen Spannungshöhepunkten ebbt die Energie mit Aussetzen der Klavier-Zuspierung ab. Der Teil endet mit einem Sample-Sound eines Woodblocks³⁴⁴, welcher in einem extrem langen Digitalhall verebbt.

³⁴⁴ Woodblock: meist quaderförmiges, mit einem Hohlraum/Schlitz gefertigtes Perkussionsinstrument aus Holz, das mit einem Schlägel angespielt wird und ein definiertes, klickartiges Geräusch erzeugt.

Teil D bringt Handperkussionsinstrumente ins Spiel: Claves³⁴⁵, Agogos³⁴⁶, Woodblock, Guiro³⁴⁷, Vibraslap³⁴⁸ und Triangel, dazu Timbales³⁴⁹ und ein Becken. Der Teil beginnt mit je einem Akzent von Guiro und Woodblock. Dann ist sofort die Einspielung eines Synthesizerklanges mit dem abgekürzten Namen „*hellwor1*“ zu hören. Der Titel des Klanges bezieht sich wahrscheinlich auf den *Hellworm*, ein Wesen aus der dystopischen Märchen- und Comic-Welt. Dabei handelt es sich um einen großflächigen Sound, in dem mikrotonal verstimmte Intervalle zu erkennen sind und der in langsamem Glissando nach oben steigt. Der Eindruck abfliegender Ufos entsteht. Pepl erwähnt im Begleittext „rising dissonant sounds“ und meint wahrscheinlich genau diesen Klang, den er als imaginäre Filmmusik eines „nightmarish movie“³⁵⁰ beschreibt. Teil D verzichtet abgesehen von einem Becken völlig auf das Drumset. Waren in den Teilen A und B Schlagzeug und Marimba solistisch gefordert, so sind es in Teil D die Pauken. Als Kontrapunkt stellt Pepl eine weitere Einspielung dem Paukenpart gegenüber: ein hochenergetischer und extrem schneller Melodiepart, gespielt von Ensembleleiter Günter Meinhart auf einem Silicon Mallet³⁵¹, einem elektronischen Mallet-Instrument der Fa. Simmons. Dieses Instrument konnte ähnlich wie Pepls MIDI-Gitarre externe Klangerzeuger ansteuern. Der für dieses Werk gewählte Klang erinnert an das Bellen von Hunden. In Takt 20 kurz vor dem Einsatz des Silicon Mallet steht der Hinweis, dass die Instrumente Vibraslap sowie Claves auf den Schlag auf ein Becken am Drumset antworten sollen. Das ist einer der wenigen koordinativen Hinweise, die Pepl in die Partitur schrieb, für die Ensemblesmusiker aber sicher ein wichtiger Ankerpunkt, wenn man bedenkt, dass weder Dirigat noch Metronomklick verwendet wurden. Ein ebensolcher Hinweis steht

³⁴⁵ Claves: Gegenschlagidiophon, Klangstäbe aus Holz, von Clave (span. Schlüssel), bilden das rhythmische Grundgerüst vieler lateinamerikanischer Musikstile: vgl. Wikipedia, „Claves“, abgerufen am 19.9.2022, <https://de.wikipedia.org/wiki/Claves>.

³⁴⁶ Agogo: Aufschlagidiophon aus der afrikanischen Musik stammend und in der kubanischen und brasilianischen Musik in Verwendung, 2 Metallglocken kombiniert (hoch/tief): vgl. Wikipedia, „Agogo“, abgerufen am 19.9.2022, <https://de.wikipedia.org/wiki/Agogo%C3%B4>.

³⁴⁷ Guiro: Hand-Perkussionsinstrument, das einen ratschenartigen Klang erzeugt, ursprünglich aus einem Flaschenkürbis hergestellt (span. „guiro“).

³⁴⁸ Vibraslap: Hand/small Latin Percussion-Instrument, bei dem eine Feder blitzschnell mehrmals auf einen Resonanzkörper schlägt und ein Geräusch ähnlich dem repetitiven Klopfen eines Spechts erzeugt.

³⁴⁹ Timbales: Trommelpaar aus einseitig bespannten Metallkesseln, in der kubanischen Musik häufig: Wikipedia, „Timbales“, abgerufen am 15.2.2024, <https://de.wikipedia.org/wiki/Timbales>.

³⁵⁰ Harry Pepl, *Studio Percussion Plays Pepl* (1995).

³⁵¹ Silicon Mallet: 1988 brachte die britische Firma Simmons dieses MIDI-fähige und elektronische Mallet-Instrument auf den Markt. Es verfügte über 3 Oktaven und Anschlagdynamik. Vgl. die Archiv-Webseite der Fa. Simmons: Simmons, „The Simmons Story“, abgerufen am 15.2.2024, <https://simmonsdrums.net/history/>.

in Takt 42. Im weiteren Verlauf kommt zum Klang „hellwor1“ noch ein weiterer, sphärischer Synthesizerklang hinzu. Pepl beschreibt ihn in der Partitur als „milder als hellwor1“. Auch kommen Agogos und Timbales als Perkussionsinstrumente hinzu, allerdings in sehr sparsamer Verwendung. Spannend wird es für den Solisten an der Pauke ab Takt 59, wo Pepl ein rhythmisches Unisono mit dem (eingespielten) Melodiepart fordert. Das gelingt in der Aufnahme auch erkennbar gut. Nach einem kurzen Tacet für die Pauke, in dem der Silicon Mallet-Part noch einmal ekstatisch ausufert, verlaufen auch die letzten Takte des Teils in rhythmischem Unisono zwischen Silicon Mallet und Pauke, ganz zuletzt als Steigerung auch in den Timbales. Zusammenfassend kann man feststellen, dass Harry Pepl beim *Instant Composing* wohl darauf geachtet hat, trotz aller Komplexität einige Parts immer wieder synchron (rhythmisch im unisono) zu halten. So kann eine gewisse Stringenz und Klarheit vor allem in Schlussteilen geschaffen werden. Diese Entscheidungen waren wohl bewusste Festlegungen abseits des improvisatorischen Erzeugens von musikalischem Material.

Teil E ist wiederum ein starker Kontrast zu den vorhergehenden Teilen, wenn auch das Bauprinzip ähnlich ist. Er beginnt mit einem relativ simplen, funktartigen Groove am Schlagzeug, zu dem sich nach und nach die Perkussionsinstrumente Cuica³⁵² und Shaker³⁵³ gesellen, später auch Becken und Whistle³⁵⁴. In Teil E hat das Xylophon einen Solopart, welcher in Takt 19 beginnt. In der Partitur wird gefordert, dass die Marimba denselben Part eine Oktave tiefer spielt, doch wurde dies auf der Aufnahme offensichtlich aus spieltechnischen Gründen nicht umgesetzt. Die melodische Linie des Xylophons entspricht wieder der charakteristischen, atonalen Improvisationsweise Pepls und wurde wohl an der MIDI-Gitarre mittels *Instant Composing* geschaffen. Als Einspielungen werden im Teil E drei charakteristische Sounds verwendet: einerseits ein Synthesizerklang namens „Turbo“ im tiefen Register. Ihn meint Pepl vermutlich, wenn er im Begleittext von „unfreundlichen“ Bässen schreibt („*unfriendly basses, basses announcing disaster*“). Die ebenso atonal ausgeführte Basslinie steht im Kontrapunkt zum live gespielten Xylophon-Part. Hinzu kommt später noch die

³⁵² Cuica: Reibetrommel aus der brasilianischen Musik, v.a. Samba, die quietschende Geräusche erzeugen kann.

³⁵³ Shaker: Hand-Perkussionsinstrument, Schüttelidiophon, in einem Gefäß sind kleine Rasselkörper eingeschlossen, durch Schütteln entsteht ein prasselndes Geräusch: vgl. Wikipedia, „Shaker (Musik)“, abgerufen am 19.9.2022, [https://de.wikipedia.org/wiki/Shaker_\(Musik\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Shaker_(Musik)).

³⁵⁴ Whistle: Instrument ebenfalls aus der brasilianischen Samba – vergleichbar einer Trillerpfeife, hier ein Single-Tone-Instrument (nur eine Tonhöhe).

Einspielung einer Diskantstimme im Muted-Trumpet-Sound³⁵⁵. Auch diese Linie wurde offensichtlich von Pepl per MIDI-Gitarre improvisiert. Im Unterschied zur Bassstimme und zum Xylophon-Part ist diese Melodie aber durchwegs in einer Art Blues-Modalität gehalten und steht so im Gegensatz zur Atonalität der anderen nicht-perkussiven Stimmen. Als dritter Klang kommt ein flächiger Synthesizer-Sound mit dem Namen „Astral“ ins Spiel, der ähnlich einem Klavier-Tremolo in hoher Lage klingt. In Takt 58 setzt wie schon in Teil D ein Unisono des Xylophons mit der Bassstimme ein. Der Xylophon-Spieler muss in diesem Fall nicht nur rhythmisch, sondern auch tonhöhengenaue den eingespielten Part mitvollziehen. Kurz vor Ende der Partitur wird auf der Aufnahme ein hochenergetischer und dichter, frei improvisierter Teil im Tutti eingefügt. Es entsteht der Eindruck einer massiven Entladung von Spannung, so als ob jemand das Überlaufventil eines kochenden Wasserkessels öffnete. Ein großes, rhythmisches Unisono „On Cue“ beendet Teil E.

Teil C stellt den Abschluss der Komposition dar. Er beginnt mit einem Gongschlag. Unmittelbar darauf setzen Einspielungen von zwei charakteristischen Sounds ein: eine melodische Linie, wieder mit dem Silicon Mallet gespielt, sowie der bereits im Teil B verwendete Sound *Creak*. Nach der etwa 2-minütigen Einleitung als Stimmungsbild aus diesen eher düsteren Klängen ändert sich der Charakter schlagartig mit Einsatz des Glockenspiels, das den solistischen Part im letzten Teil hat. Es setzt in Takt 6 ein und bringt wiederum eine Pepl-typische atonale Melodielinie. Der helle Klang des Glockenspiels holt das Klanggeschehen aus der Tiefe und erzeugt eine atmosphärische Stimmung, unterstützt durch die Einspielung von Regengeräuschen. An dieser Stelle kommt auch ein (gespielter) Vibraphon-Part hinzu, der Akkorde bzw. Arpeggi bringt. Diese Akkorde sind laut Anweisung durch unterschiedliche Art der Vorschläge und unregelmäßige Pulsation verschieden zu gestalten. Nach einiger Zeit kommt ein weiterer Sample Sound mit Namen *infine* hinzu, eine Art metallischer Schlag mit extremem Nachhall (wahrscheinlich am MIDI-Keyboards gespielt), sowie kleine Trommel und Woodblocks (gespielt). Der Glockenspielpart bleibt gegen Ende des Teils einige Zeit solistisch und unbegleitet, danach verebbt er. Übrig bleibt der Synthesizerklang *restipad*, der nun zum Abschluss des Teils noch eine etwas aktivere

³⁵⁵ *muted trumpet*: Trompete mit einem harmon-mute gespielt, einem Dämpfer, der in den Schalltrichter der Trompete eingesetzt wird und diesen mit einem Korkring abdichtet, es kann nur ein dünner Klang durch eine kleine Öffnung entweichen, charakteristischer Sound des Jazztrompeters Miles Davis.

Linie präsentiert. Dabei handelt es sich nur mehr um die Einspielung. In den letzten Sekunden erklingen noch mehrere Einwürfe eines Synthesizerklanges namens *Dozilla*, die möglicherweise live gespielt wurden (vom MIDI-Keyboard aus). Das gesamte Werk endet somit so, wie es begonnen hat: In einer geheimnisvollen, ungelösten Spannung und unheimlichen Atmosphäre. Es konnte nicht festgestellt werden, ob Pepl den Teil C tatsächlich als Abschlussteil vorgesehen hatte und ob Teil C bei der Uraufführung ebenfalls an letzter Stelle stand. Fest steht, dass das Ensemble STUDIO PERCUSSION graz für die CD-Aufnahme Teil C als Abschluss des Werkes wählte, vielleicht auch weil auf der CD unmittelbar darauf der sehr deutlich metrisch und perkussiv angelegte erste Teil von Armin Pokorns Werk *The Point of Application* folgt und somit die beiden Werke wirkungsvoll voneinander abgegrenzt erscheinen.

3.6.5 Abschließende Betrachtungen

Harry Pepls Werk *Anspannen, Überspannen, Abspannen* weist besonders deutlich auf seine Beschäftigung mit der Musiktechnologie der Entstehungszeit (1991–92) hin. Die Verwendung von menschlichen Sprach- und Stimmsamples und für die Zeit charakteristischen Synthesizerklängen auf den Zuspielungen lässt Zuhörende erahnen, mit welcher Vielzahl von technisch innovativen, elektronischen Klangquellen Pepl damals experimentierte. An dieser Stelle sei noch einmal Guido Jeszenskys Hinweis³⁵⁶ erwähnt, dass Harry Pepl ständig auf der Suche nach neuen Sounds war. Das Werk ist daher auch Zeitzeugnis der elektronischen Klangerzeugung der frühen 1990er Jahre mit ihren typischen Sample- und Synthesizerklängen. Pepl setzt seine DAT-Zuspielungen wie Filmmusik aus einem Horror-Movie ein und fügt sie dem akustisch spielenden Ensemble STUDIO PERCUSSION graz hinzu. Dies suggerieren auch seine einleitenden Worte auf dem CD-Cover. Der Kompositionsprozess wird vom Auftraggeber Günter Meinhart als *Instant Composing* im wahrsten Sinne beschrieben und dürfte in relativ kurzer Zeit abgeschlossen worden sein. Dies verortet das Werk im Kontinuum zwischen Komposition und Improvisation recht nahe an der Improvisation. Es wanderte auf diesem Kontinuum jedoch im Lauf der Probenphase, der Uraufführung und der zeitlich deutlich späteren Studioaufnahme sicher in Richtung Komposition. Das Ensemble war durch die Komplexität der notierten Parts sehr gefordert. Dazu kam die Herausforderung, zeitweise im Zusammenklang mit den

³⁵⁶ Interview mit Guido Jeszensky (15.7.2022).

Einspielungen zu agieren. Die Aufnahme für eine CD-Produktion gelang nach umfangreichen Proben sehr gut und stellt durch die gelungene Abmischung die akustischen Instrumente ebenbürtig neben die Einspielungen. Ob dies beim Uraufführungskonzert auch so gelang ist nicht feststellbar, da es keinen dem Verfasser bekannten Mitschnitt des Konzertes vom 11. März 1992 gibt. Der Komponist war nach Angabe von Günter Meinhart mit der Ausführung und Aufnahme seines Werkes *Anspannen, Überspannen, Abspannen* durch das Ensemble STUDIO PERCUSSION graz sehr zufrieden.

3.7 Zwischenspiel

In den vorhergehenden Kapiteln wurden ausgewählte Werke aus Harry Pepls *Instant Composing*-Schaffen unter die Lupe genommen. Jedes Werk steht für einen besonderen Aspekt in Pepls improvisatorisch-kompositorischer Arbeit.

Cracked Mirrors brachte die MIDI-Gitarre als technologisches und kompositorisches Tool ins Spiel, ebenso die unterschiedlichen Raum- und Zeitebenen (Pepl/Joos in Wien, Jon Christensen in Oslo, zeitversetzte Aufnahmen).

Die *Schönberg Improvations* zeugen von Pepls anhaltendem Interesse am Einsatz von innovativer Musiktechnologie. In diesem Projekt verwendete er zum ersten Mal die Notations-Software Notator. Auch komponierte Pepl in diesem Werk für den erst kurz zuvor entwickelten Bösendorfer-Computerflügel, also für ein elektronisch adaptiertes, akustisches Klavier, mit dem er sich später auf gänzlich andere Weise auf zwei Solo-Alben beschäftigen sollte.

Das Streichquartett *Über Kurz oder Lang - Von der Weite und der Enge* ist eine Begegnung Pepls mit dem klassischen Konzertwesen österreichischer Prägung (Aufführung im Wiener Musikverein). Das Artis-Quartett steht für klassisch-musikalische Exzellenz. Pepl hatte hier die für ihn ungewöhnliche Rolle des nicht selbst mitspielenden Komponisten. Das Werk war eine Auftragskomposition durch das Artis-Quartett.

Anspannen, Überspannen, Abspannen verwendete wiederum elektronische Zuspielungen als Stimmungselemente wie bei Filmmusik. Auch dieses Werk war eine Auftragskomposition, und Pepl selbst war nicht als Mitwirkender auf der Bühne.

Diese vier Werke dokumentieren in einer Zeitspanne von 5 bis 6 Jahren auch den schrittweisen Rückzug Harry Pepls als Live-Musiker und seine Hinwendung zur Rolle des Komponisten, der für andere schreibt. Es soll daran erinnert werden, dass Harry Pepl bereits vor seiner Schaffensphase des *Instant Composing* als Komponist tätig war. Als Jazzgitarrist von Weltrang schrieb er – wie viele andere Jazzmusiker*innen – natürlich auch Musik für seine eigenen Jazzprojekte wie z.B. *Airmail* und *Jazzzwio*.

3.8 Übergangszeit – die Klavieralben Flow und Consequence



Abbildung 19: Harry Pepl am Flügel im Brahmsaal des Wiener Musikvereins

Harry Pepl erlitt 1994 seinen zweiten Schlaganfall. Er erholte sich davon zwar, das Problem der Hypertonie blieb aber bestehen: Der Blutdruck konnte mehr oder weniger unvorhergesehen gefährlich ansteigen. Aus diesem Grund musste Harry Pepl seine Live-Aktivitäten auch auf medizinische Anordnung größtenteils einstellen. Das Gitarrenspiel stellte sich als Gefahrenquelle für Bluthochdruck heraus, da Pepl mit diesem Instrument so innig und auch emotional verbunden war und der Kontakt zum Instrument eine starke Körperreaktion hervorrief. Dazu Harry Pepl im Originalton:

„Musik bedeutet für mich Emotionen und Erinnerungen. Und sogar wenn ich etwas spiele, das mir nicht gefällt, geht der Blutdruck rauf, weil es mir dann auf den Wecker geht.“³⁵⁷

Pepl merkte auch an, dass er nach seinem zweiten Gehirnschlag einen rein analytischen Blick auf Technik und Fingersätze hatte und „nicht mehr frei genug“³⁵⁸ war. Diese sicherlich frustrierende Situation veranlasste ihn dazu, vermehrt Klavier zu spielen, ein Instrument, auf dem er sich völlig frei fühlte. Am Klavier traten die Symptome nicht in der gesundheitsgefährdenden Weise auf wie auf der Gitarre. Zwei Alben sind das Resultat dieser Hinwendung zum Klavierspiel: *Consequence*

³⁵⁷ Kohler, *Harry Pepl. Ein Portrait*, S.129.

³⁵⁸ Ebd.

(Aufnahme November 1995, unveröffentlicht)³⁵⁹ und *Flow* (Aufnahme 10.3.1996, veröffentlicht)³⁶⁰. Beide Alben wurden im selben Zeitraum aufgenommen. *Flow* entstand an einem Steinway-Flügel im Brahmsaal des Wiener Musikvereins, *Consequence* an einem Bösendorfer-Flügel in der Bösendorfer-Klavierfabrik. Aus Sicht des Plattenlabels erschien es nicht sinnvoll, zwei Klavieralben gleichzeitig herauszubringen. Daher blieb *Consequence* unveröffentlicht. Erwähnenswert ist, dass Harry Pepl auf dem Album *Flow* bei einigen Stücken zwei frei improvisierte Klavierspuren im Overdub-Verfahren hintereinander aufnahm und beim Mixdown kombinierte. *Flow* ist die letzte musikalische Veröffentlichung, an der Pepl (zu Lebzeiten) aktiv mitwirkte. Man findet auf diesem Album ein Abbild seiner Arbeitsmethode (*Instant Composing*, Overdubbing), wie er sie in dieser Zeit beinahe täglich in seinem Heimstudio betrieb.

Im Zeitfenster der Entstehung dieser Dissertation nahmen glücklicherweise Entwicklungen ihren Lauf, welche dazu führten, dass die bis dahin unveröffentlichte Musik des letzten Lebensjahrzehnts Pepls quasi wörtlich „aus dem Keller gehoben“ (gemeint ist Pepls Studio im Keller seines Hauses in Hernstein) und in einer völlig neuen Form auf die Bühne gebracht wurde. Der Saxophonist Clemens Salesny und der Gitarrist Martin Bayer begannen ab 2015 auf Initiative von Daniel Pepl, unveröffentlichtes Material zu sichten und für ein Live-Projekt zu adaptieren. So handelt das letzte Kapitel der Werkbeschreibungen von der *Lonely Single Swinger Band*. Dies ist ein Name bzw. Projekttitel, den Harry Pepl selbst wählte, und der Jahre später auch der Name des oben erwähnten Ensembles von Clemens Salesny und Martin Bayer werden sollte.

Im folgenden Kapitel werden zuerst die musikalischen Konsequenzen des Sich-Zurückziehens von Harry Pepl beschrieben. In weiterer Folge wird – wie bereits in den vorigen Werkanalysen – der Fokus auf ein ausgewähltes Stück gelegt. Nach dem zweiten Schlaganfall im Jahr 1994 und seiner darauffolgenden Frühpensionierung und Emeritierung als Universitätsprofessor an der Musikuniversität Graz zog sich Pepl in sein Studio in Hernstein zurück und begann, als Ein-Mann-Band extrem vielschichtige

³⁵⁹ Dem Autor liegt eine CD-Kopie des unveröffentlichen Masters des Albums vor.

³⁶⁰ Album: Harry Pepl, *Flow*, PAO Records, aufgenommen als „one take“ am 10.3.1996 im Brahmsaal des Wiener Musikvereins.

Musik zu produzieren – immer mit dem Wunsch, sie zu dokumentieren, aber ohne unmittelbare Perspektive, die so entstandene Musik live aufführen zu können oder sie aufführen zu lassen.

3.9 Harry Pepls Lonely Single Swinger Band

3.9.1 Allgemeiner Hintergrund

Im Keller seines Hauses in Hernstein hatte sich Harry Pepl nach dem Umzug aus Wien Anfang der 1980er Jahre ein Studio eingerichtet. Dort entstand in den letzten zehn Jahren seines Lebens ein umfangreiches Opus an Musik, das zur Gänze von Harry Pepl selbst solo im Mehrspur-Overdubbing-Verfahren eingespielt wurde. Im Unterschied zu *Instant Compositions* der frühen 1990er Jahre, die Pepl für verschiedene Ensembles und Solisten komponiert hatte, gab es keinen unmittelbaren Anlass, diese Musik auch zu notieren. Dementsprechend existieren von diesem Werkbereich keine Notationen. Die Möglichkeit, jederzeit spielen und aufnehmen zu können, genügte Pepl. Sehr wohl war es ihm aber wichtig, die Aufnahmen mehr oder weniger systematisch zu dokumentieren. Dazu gab er den Stücken möglichst unmittelbar nach der Aufnahme Titel und stellte von den fertig gemischten Stücken selbstgebrannte CDs und andere Tonträger her. Manche Aufnahmen bewertete er selbst auch mit einem oder mehreren Sternchen. Im Interview mit Nikolaus Kohler sagte Pepl auch, dass er den Stress der Auftritte nicht vermisse. Das Problem mit dem Blutdruck sei zuhause auch nicht so belastend, er könne ja jederzeit zu spielen aufhören und aus dem Keller herauskommen³⁶¹. Pepl nannte die nur aus ihm selbst bestehende Band durchaus bitter-ironisch *Harry Pepl's Lonely Single Swinger Band*, da die Musik einerseits traurig und *lonely* sei, andererseits auch swinge oder eben nicht³⁶². Harry Pepl konnte selbst nicht mehr auftreten, er hatte jedoch großes Interesse daran, die Musik der *Lonely Single Swinger Band* in die Öffentlichkeit zu bringen. Dieser Wunsch wurde auch umgesetzt – einmal kurz vor seinem Tod im Jahr 2004 und dann aus Anlass seines 10. Todestages im Jahr 2015. Das letztgenannte Projekt existiert aktuell noch immer.

2004 gab es beim Jazzherbst Salzburg ein Konzert mit Musik aus der Schaffensperiode der *Lonely Single Swinger Band* im ORF-Landesstudio Salzburg. Es war als multimediale Performance konzipiert und trug den Titel „*Habanero-Slide-Show*“. Die Musiker spielten zu Projektionen des 2022 verstorbenen Fotografen Rainer

³⁶¹ Kohler, *Harry Pepl. Ein Portrait*, S.136.

³⁶² Ebd., S.133.

Rygalyk, der viele Konzerte auf Fotos festhielt und auch Gründer und Herausgeber des von 1983 bis 2006 existierenden Magazins *Jazzlive* war³⁶³. *Habanero* ist ein Hinweis auf die gleichnamige, extrem scharfe Chilischote, die Pepl sehr gerne selbst zum Kochen einsetzte bzw. damit seine eigenen scharfen Saucen herstellte, die er gerne verschenkte. Die Fotos zeigten Harry Pepl in verschiedenen Projekten. Der Trompeter Lorenz Raab und die Saxophonisten Clemens Salesny und Wolfgang Schiffner spielten live zu ausgewählten Einspielungen von Harry Pepl. Pepl hatte die Tonspuren vorher in seinem Studio in Hernstein in Zusammenarbeit mit seinem Sohn Daniel ausgewählt und für das Projekt bearbeitet. Clemens Salesny erinnert sich im Interview, dass Pepl manche Gitarrenspuren herausgenommen hatte, um Platz für die zusätzlichen Live-Instrumente zu schaffen³⁶⁴. Die Rhythmusgruppe, bestehend aus Bass und Schlagzeug, blieb auf den Einspielungen erhalten. Harry Pepl erwog sogar kurz, bei diesem Konzert als Musiker einzusteigen, musste jedoch bereits bei einer Probe nach kurzer Zeit (Originalton Clemens Salesny: „nach eineinhalb Minuten“) aufhören, weil der Blutdruck wieder gefährlich anstieg. Die erwähnte Probe muss vor dem Termin in Salzburg und ohne den Trompeter Lorenz Raab stattgefunden haben, da dieser sich nicht an eine Beteiligung Pepls als Spieler erinnert³⁶⁵. Daniel Pepl erinnert sich, dass dieser Termin in Pepls Studio in Hernstein stattfand, zu dem der Fotograf Rainer Rygalyk die beiden Musiker Clemens Salesny und Wolfgang Schiffner (beide Saxophonisten) mitbrachte. Salesny und Schiffner sollten bei dieser Gelegenheit auch gleich mit den Spuren Pepls mitspielen, damit dieser sich ein Bild machen konnte. Bei der Generalprobe am Tag des Konzertes in Salzburg wurde intensiv geprobt. Lorenz Raab erinnert sich daran, dass Harry Pepl mit dem ersten Ergebnis der Konfrontation von Audio-Spuren und Live-Instrumenten gar nicht zufrieden war³⁶⁶. Er wollte sehr konkrete Einsätze der Instrumente zu den vorbereiteten Spuren. Es wurde letztendlich eine lange Probe von drei Stunden. Dies zeigt, wie intensiv Harry Pepl als Komponist noch in seinem letzten Lebensjahr an der Aufführung seiner Musik beteiligt war und sein Material bearbeitete. Leider existiert vom Konzert beim Salzburger Jazz-Herbst keine Aufnahme. Laut Clemens Salesny

³⁶³ Rainer Rygalyk (1953–2022), Fotograf, Musikwissenschaftler und Musiker, siehe Nachruf auf: Atelier Bajadere, „Rainer Rygalyk,“ abgerufen am 18.2.2023, <https://www.atelierbajadere.at/kuenstler/rainer-rygalyk/>.

³⁶⁴ Interview des Verfassers mit Clemens Salesny am 20.9.2018.

³⁶⁵ Telefon-Interview des Verfassers mit Lorenz Raab am 14.2.2023.

³⁶⁶ Ebd.

stimmte Harry Pepl den Rahmenbedingungen des ORF nicht zu, wonach die Ausstrahlung des Konzertes ohne weitere Abgeltung durch den Sender geschehen hätte sollen. Daniel Pepl betont, dass sein Vater in solch geschäftlichen Angelegenheiten sehr konsequent war. Es ist anzunehmen, dass es daher zu keinem Mitschnitt kam. Das Konzert fand im zeitlichen Umfeld des Jazzherbst Salzburg noch einmal im Wiener Veranstaltungslokal *Blue Tomato*³⁶⁷ sowie als Session Opener im Porgy&Bess Jazzclub statt. Harry Pepl war bei allen Konzerten anwesend. 2004 fand die erste Jazzwerkstatt Wien³⁶⁸ statt. Dieses Festival rund um ein Team junger und aufstrebender Jazzmusiker*innen fand mehrere Jahre in Folge statt. Bei der ersten Durchführung kam Harry Pepl als Gast und stieg kurz auch als Schlagzeuger ein. Bei der Jazzwerkstatt 2006 spielten dann Clemens Salesny & Co zusammen mit Wolfgang Puschnig und Wolfgang Reisinger³⁶⁹, den Weggefährten des inzwischen verstorbenen Harry Pepl, ein Set mit seiner Musik. Das zweite Set war dem 2003 verstorbenen Saxophonisten Hans Koller gewidmet.

Nach diesem ersten Versuch, die Musik der *Lonely Single Swinger Band* mit Harry Pepls Einspielungen zu neuem Leben zu erwecken und nach Pepls Tod im Jahr 2005, vergingen etwa 10 Jahre ohne weitere festzustellende Live-Aktivitäten in dieser Richtung.

Im Jahr 2015 produzierte Pepls Sohn Daniel aus Anlass des 10. Todestages von Harry Pepl ein Album (Doppel-CD), auf dem ein Ensemble rund um Clemens Salesny und den Gitarristen Martin Bayer Musik von Harry Pepl aufnahm und dabei teilweise die Original-Audiospuren Pepls verwendete. Die erste CD des Doppelalbums enthält Musik aus dem Konvolut der *Lonely Single Swinger Band*³⁷⁰.

³⁶⁷ Das *Blue Tomato* war ein Konzertlokal für Jazz und Improvisierte Musik in der Wurmsergasse 21, 1150 Wien. Es schloss 2021 für immer. Das beschriebene Konzert fand am 17.9.2004, also VOR jenem beim Salzburger Jazzherbst statt und war bereits als multimediale Slide-Show mit Musik konzipiert. Siehe auch: Blue Tomato, „Rainer Rygalyk/Harry Pepl: Habanero - Slide - Show,“ abgerufen am 7.3.2024, <https://www.bluetomato.cc/live/17092004.htm>.

³⁶⁸ *Jazzwerkstatt Wien* ist ein Kollektiv von Musiker*innen rund um Clemens Wenger, Peter Rom, Clemens Salesny und Manuel Mayr, weiters ein Festival und ein Musiklabel. Siehe auch: Jazzwerkstatt Wien, abgerufen am 19.9.2023, <http://jazzwerkstatt.at/de/>.

³⁶⁹ Wolfgang Reisinger verstarb 2022.

³⁷⁰ CD *Harry Pepl & Clemens Salesny / Martin Bayer / Peter Primus Frosch / Agnes Heginger* rec, 2015, Fullmax Recordings 15-01-CD (Doppel-CD).

Aus Gründen der einfacheren Lesbarkeit wird im Folgenden die Abkürzung LSSB für die *Lonely Single Swinger Band* verwendet.

Für diese Arbeit wurden zwei Stücke aus Pepls Schaffensperiode der LSSB ausgewählt:

1. *Frischwärts* wird hier im wissenschaftlichen Teil der Arbeit untersucht.
2. *Dedicated To Michele Noiret's Stockhausen* bildet die Basis für einen künstlerischen Selbstversuch des Verfassers, der dieser Arbeit im Appendix beigelegt ist.

Das Stück *Frischwärts*³⁷¹ ist deswegen interessant, weil es für ein Album im Jahr 2015 ausgewählt wurde, das in weiterer Folge noch besprochen werden soll. Somit wurde dieses Stück ganz im Sinne Harry Pepls posthum veröffentlicht. *Frischwärts* ist im Folgenden ein ganzer Abschnitt gewidmet.

Das zweite Stück, *Dedicated to Michele Noiret's Stockhausen*, zeichnet sich dadurch aus, dass Pepl zu seiner Entstehung in einem Interview mit Nikolaus Kohler eine persönliche Geschichte erzählte³⁷² und der Impuls dazu von einer äußeren Quelle (einem Video) kam, was mit etwas Fantasie auch als eine Art Kompositionsauftrag betrachtet werden könnte. Auch passt die Motivation zur erwähnten Haltung des im Titel erwähnten Komponisten Karlheinz Stockhausen zu Improvisation – er bevorzugte eine intuitive Einstimmung der Musiker*innen. Das ausgewählte Stück stellt also wie das oben besprochene Streichquartett *Über Kurz oder Lang...* eine mehrfache Translation dar: die Komposition Stockhausens führte zu einer Tanzchoreographie durch die Tänzerin und Choreographin Michele Noiret, diese wird in einem Film festgehalten, welcher von Pepl im Fernsehen gesehen wird und als Inspiration für eine unmittelbar daran geknüpfte Improvisation wird.

Basierend auf diesem Stück führte der Verfasser dieser Arbeit einen musikalischen Selbstversuch in Form einer Studioaufnahme im Trio mit zwei Musikerkollegen durch und fügte dem beschriebenen Translationsprozess eine weitere Episode hinzu. Die

³⁷¹ Track 4 auf der CD1 des Albums *Harry Pepl & Clemen Salesny / Martin Bayer / Peter Primus Frosch / Agnes Heginger*. Fullmax Recordings 15-01-CD (Doppel-CD). Wien, 2015.

³⁷² Kohler, *Harry Pepl. Ein Portrait*, S.134.

Beschreibung dazu ist im Anhang zu finden, eine Aufnahme ist via QR-Code online abrufbar.

3.9.2 Zoom In: Frischwärts

Dieses Stück wurde von Harry Pepl 1999 in seinem Studiokeller in Hernstein im bereits beschriebenen Mehrspurverfahren durch Overdubbing Spur für Spur aufgenommen. Pepl spielt Gitarre, mit der er via MIDI auch Synthesizer und verschiedene Sample-Sounds ansteuert. Weiters spielt er selbst (akustisches) Schlagzeug. Wie der Großteil des Materials der LSSB-Phase war es von Pepl wohl nicht zur unmittelbaren Veröffentlichung oder für einen bestimmten Zweck gedacht. Es entstand wie so viele Stücke dieser Schaffensperiode im Flow der täglichen Routine, die Pepl in seinem Klanglabor entwickelt hatte. Dennoch reiht sich *Frischwärts* in eine Reihe von Stücken ein, die Jahre später eine besondere Bedeutung erhalten sollten. Es wurde nämlich im Jahr 2015 von einem Team rund um Pepls Sohn Daniel, den Gitarristen Martin Bayer und den Saxophonisten Clemens Salesny für die Produktion des Albums *Harry Pepl & Clemens Salesny / Martin Bayer / Peter Primus Frosch / Agnes Heginger* ausgewählt. Die Direktheit des Klanges springt sofort ins Ohr und lässt den Titel *Frischwärts* als sehr passend erscheinen. Sie rückt das Stück auch besonders nahe an den Moment der Entstehung, es klingt quasi wie ein jederzeit abrufbarer Nachhall der ursprünglichen Improvisation. *Frischwärts* wurde in weiterer Folge auch live aufgeführt und wird es bis dato immer noch. Somit bietet sich eine spannende Vergleichsmöglichkeit zwischen der Originalaufnahme von Pepl (1999) und der neuen Version aus dem Jahr 2015. Zehn Jahre nach seinem Tod im Jahr 2005 wurde Harry Pepl sozusagen posthum in Form seiner Einspielungen sowohl ins Studio als auch auf die Bühne geholt und seine Musik wieder in die Echtzeit gebracht.

Die Originalaufnahme von *Frischwärts* befindet sich auf einer von Harry Pepl selbst gebrannten CD aus dem Jahr 1999, die er handschriftlich mit „Weihnachts-CD 1999, Vol.1“ betitelte. Auf dem Cover befindet sich eine von Pepl verfasste Titelliste. Alle zehn Stücke haben ausdrucksstarke, eigenwillige Namen wie eben *Frischwärts*, *Colon Meets Jane* oder *Fugendichtung*. Diese Titel sind typisch humorvolle Wortspiele Pepls und reihen sich in eine Serie ähnlicher Titel ein wie z.B. *Hurtig Gurtig*, *Drauf und Dran*, *Drauf und Drüber* (Klavier-Solo-Album *Flow*), *Hinterisch* (LSSB Weihnachts-CD

1999 Vol.2), *Herbstzeitlose Arbeitslose* (Album *Schönberg Improvations*) sowie *Die Alte Mär und das Mann* (Album *Cracked Mirrors*).

Bevor die Transformation genauer untersucht wird, die das 1999 von Pepl eingespielte Stück durch die Wiederaufnahme im Jahr 2015 erfuhr, soll im Sinne der eingangs gestellten Forschungsfrage festgestellt werden, ob und wie das Werk auf sinnvolle Art und Weise visualisiert werden kann.

Es existiert nur die Audio-Aufnahme von Pepl. Der Komponist sah zur Entstehungszeit keinen Bedarf für eine schriftliche Fixierung durch Notation, wie z.B. bei den früheren *Instant Compositions* für die Interpret*innen eines Streichquartetts. Die Tonspuren bzw. die von Pepl fertig abgemischte Aufnahme aus 1999 sind somit die einzigen existierenden Quellen. Die einzelnen Audio-Spuren existierten bei Produktionsbeginn im Jahr 2015 nur als 2-Kanal-Stereoaufnahme. Die einzelnen Audio-Spuren und somit Instrumente waren nach damaligem Stand der Technik nicht voneinander zu trennen³⁷³. Die Notation des Stückes in traditioneller Notenschrift wäre aufgrund der Intensität von Pepls Spielweise, v.a. am Schlagzeug, eine zwar nicht unmögliche, aber zeitaufwändige und aus praktischer Sicht fragwürdige Methode der Fixierung. Würde jemand mit exzellenten Blattlesefähigkeiten ein solches Werk (möglichst) exakt nach traditionellen Noten wiedergeben, so könnte dennoch kaum jene klangliche Direktheit reproduziert werden, die Pepl bei der improvisatorischen Einspielung erreichte. Daher wird dem Versuch einer vollständigen, notationsmäßigen Übertragung der improvisatorisch eingespielten Tonaufnahme keine essentielle Bedeutung für diese Arbeit zugemessen.

Im Folgenden werden Optionen untersucht, die originale Tonaufnahme von *Frischwärts* unter möglichst geringer Beeinträchtigung des Klanges und der Unmittelbarkeit des Ausdrucks visuell zu erfassen.

3.9.3 Beschreibung als Text

³⁷³ Anm.: Nach aktuellem Stand der digitalen Technik wäre es mittels Künstlicher Intelligenz (KI) und entsprechenden Applikationen (Apps) wie z.B. *Moises* denkbar, die Schlagzeugspur aus dem Stereo-Mix zu entfernen.

Hier wird eine Beschreibung des musikalischen Geschehens als Fließtext vorgeschlagen und versucht. Diese Dokumentation hat den Vorteil der freien Formulierung und kann *quasi rubato*³⁷⁴ gelesen werden, ohne die Aufnahme dabei zu hören. Man kann sie vor dem Anhören der Aufnahme lesen oder auch danach – auch mehrere Male. Man kann auch Informationen hinzufügen, ergänzen etc. Das Musikstück kann auf diese Weise vor- oder nachbereitend erfasst werden. Im Folgenden wird dies für *Frischwärts* (Aufnahme Pepls 1999) versucht:

Frischwärts beginnt im Tempo Rubato mit einer ostinato-artigen Linie, die durch große Sprünge charakterisiert ist und im Prinzip ein Arpeggio aus A#-G#-C#-E-F# darstellt, also einen Fis-Dominantseptakkord mit großer None. Dazu kommt bald der „Störton“ D# im Bass. Man kann den Modus Fis-Mixolydisch feststellen, in welchem alle genannten Töne enthalten sind. Der kuhglockenartige Sound stammt von einem Sample Pad³⁷⁵, das Pepl direkt neben seinem Schlagzeug-Set montiert hatte und mit den Schlagzeug-Sticks bediente. Es klingt tatsächlich wie eine Herde von Kühen, die auf der Alm nebeneinander grasen und völlig asynchron mit ihren Glocken läuten. Diese scheinbar idyllische Grundstimmung wird nach kurzer Zeit durch das von Pepl gespielte (akustische) Schlagzeug jäh unterbrochen. Man hört mehrere Schläge auf Snare-Trommel und später Tomtoms. Man könnte meinen, es fallen Schüsse. Das Schlagzeug spielt ab diesem Punkt ein mehr oder weniger frei improvisiertes Solo. Ein metrisch erfassbarer Groove ist nicht zu erkennen. Das Solo zieht sich durch das gesamte weitere Stück und präsentiert sich in ständig wechselnder Intensität. Kurz nach Einsatz des Schlagzeugs kommt eine dritte Spur mit E-Gitarre mit Distortion-Effekt³⁷⁶ und gekoppeltem MIDI-Trompeten-Samplesound hinzu. Diese Spur präsentiert durchgehend ein bluesartiges Solo in der Blues-Modalität auf dem Grundton A, was in spannendem Kontrast zur „Kuhherde in Fis“ steht. Im Lauf des Stückes vermischen sich die beiden Modalitäten im Ohr der Zuhörenden. Es bleibt durchgehend ein Blues-Feeling bestehen. Dazu kommt eine weitere Gitarrenspur mit

³⁷⁴ *tempo quasi rubato*: diese (italienische) Tempobezeichnung bedeutet wörtlich „wie gestohlene Zeit“, gemeint ist die Aufhebung des strengen musikalischen Tempos, man kann also einmal langsamer, dann schneller voranschreiten.

³⁷⁵ Sample Pad: MIDI-kompatible Spieloberfläche für Schlagzeug, bei der kleine, meist anschlagdynamische Schlagflächen einzelnen Kanälen und Sounds zugeordnet und mit den Drumsticks angeschlagen werden.

³⁷⁶ Distortion-Effekt: Beabsichtigtes Übersteuern des Audio-Signals sodass ein verzerrter, hart wirkender Sound entsteht. Sehr häufige Verwendung bei der E-Gitarre im Bereich Heavy Metal.

einer Akustik-Gitarre. Diese Spur präsentiert aktives Füllmaterial, bleibt aber eher im Hintergrund. In Analogie zur Idylle und zu den Schüssen könnte man sich bei dieser Spur hektisch krabbelnde Ameisen vorstellen. Das Stück besteht also aus vier Audio-Spuren: MIDI-Gitarre („Kuh“Glocken), Schlagzeug (akustisch), E-Gitarre mit Distortion-Effekt und MIDI-Trompetensound sowie akustische Gitarre. Die vier Spuren wurden wie erwähnt von Pepl auf 2-Spur-Stereo gemischt.

3.9.4 Zeit-Event-Tabelle

Die musikalischen Ereignisse wie Einsätze, dynamische Besonderheiten, Interaktionen werden auf einer Zeitachse in Minuten und Sekunden zugeordnet. Diese Methode hat den Vorteil, dass man beim Hören der Aufnahme mitlesen kann. Sie könnte auch für die *Post-Production*-Arbeit an einer Aufnahme verwendet werden, bei der z.B. Schnitte erfolgen, Spielfehler korrigiert werden sollen oder zusätzliche Spuren zeitgenau positioniert werden müssen.

Zeit	Event
0.00	Einsatz Kuhglocken-Ostinato mit Tönen A#, G#, E, F#, D#
0.18	Einsatz Schlagzeug („Schüsse“), Ostinato plus Ton G
0.28	Einsatz E-Guitar Distortion&MIDI-Trumpet, A Blues
0.38	Einsatz akustische Gitarre („Ameisen“), Fills
0.48	kurze Zäsur und hoher Glockenton E
0.54 - 0.56	Glissando mit E-Guitar
0.58 - 1.02	E-Guitar tacet
1.02 - 1.08	E-Guitar schnelles Blues-Motiv
1.09 - 1.12	E-Guitar tacet, Schlagzeug: nur Hi Hat
1.32 - 1.44	Schlagzeug: nur bass drum
1.44	Snare-Trommel setzt wieder ein
1.49 - 1.52	Akustische Gitarre letzte Phrase, dann tacet
1.50 - 1.55	E-Guitar tacet
1.54 - 2.00	letzte Phrase E-Guitar
2.02	Snare Abschlag

3.9.5 Wellenform

Die folgende grafische Darstellung der Aufnahme als Diagramm von Zeit und Lautstärke wurde von einer DAW-Software (Digitale Audio-Workstation) generiert. Die

Aufnahme Pepls wurde in die Software *Logic Pro*³⁷⁷ importiert und die abgebildete Wellenform als Screenshot exportiert. Die Zeitachse läuft von links nach rechts (x-Achse). Auf ihr sind Lautstärken-Amplituden abgebildet (y-Achse). Da es sich um eine Stereoaufnahme handelt, erscheinen linker und rechter Audio-Kanal übereinander nahezu symmetrisch. Der erste Abschnitt zeigt relativ leise Stellen (Kuhglocken), bei Einsatz des Schlagzeugs (ca. 18 Sekunden, siehe Zeit-Event-Tabelle oben) werden die Lautstärken-Amplituden deutlich größer und verdichten sich mit dem Einsatz der E-Gitarre (bei 28 Sekunden). Eine kurze Absenkung bei 38 Sekunden lässt den Einsatz der akustischen Gitarre erkennen. Das E-Guitar-Tacet bei 1:09 ist ebenfalls gut durch die Absenkung der Amplituden zu erkennen.

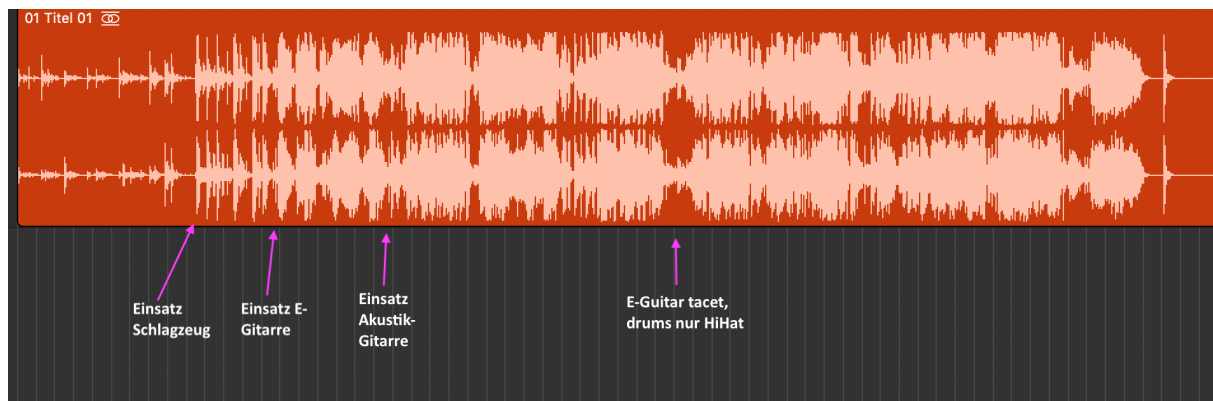


Abbildung 20: Screenshot aus *Logic Pro*

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass das Stück *Frischwärts* ganz klar den improvisatorischen Charakter ausstrahlt, aus dem es entstanden ist. Man spürt den spielerischen Zugang von Harry Pepl sowohl in der Wahl der Sample-Sounds (Glocken, MIDI-Trumpet) als auch in der Kontinuität des Stückes als ein einziger, durchgespielter Teil. Es war nicht rekonstruierbar, in welcher Reihenfolge die vier Spuren eingespielt wurden. Dennoch liegt die Vermutung nahe, dass zuerst der Sample Sound der Glocken da war. Als zweite Spur wurde wohl entweder die E-Gitarre oder das Schlagzeug aufgenommen, danach die Akustik-Gitarre. Clemens Salesny, der sich 2015 intensiv mit der Vorbereitung der Einspielung für das neue Projekt beschäftigte, bestätigte, dass die einzelnen Spuren nicht mehr voneinander unabhängig auffindbar waren und nur der fertige Mix verfügbar war.

³⁷⁷ *Logic Pro*: Digital Audio Workstation (DAW) und Software der Firma Apple. Siehe auch: Wikipedia, „Logic Pro,“ abgerufen am 18.2.2023, https://de.wikipedia.org/wiki/Logic_Pro.

3.9.6 Re-Freshing Frischwärts 2015 - Entstehungsgeschichte

2015 wählten Martin Bayer, Clemens Salesny und Daniel Pepl *Frischwärts* als eines von mehreren Werken des LSSB-Fundus für das Projekt *Harry Pepl & Clemens Salesny / Martin Bayer / Peter Primus Frosch / Agnes Heginger* aus. Das Aufnahme- und Live-Projekt wurde von Daniel Pepl aus Anlass des 10. Todestages von Harry Pepl entwickelt. Er hatte das Duo der beiden Musiker Clemens Salesny und Martin Bayer im Internet gefunden und war davon angetan, dass sich ein junger Gitarrist für die Musik seines Vaters interessierte. Clemens Salesny kannte er bereits aus dem Projekt beim Salzburger Jazzherbst 2004. Salesny hatte dann die Idee, Agnes Heginger zum Projekt einzuladen. Sie hatte Harry Pepl – damals als Seminarteilnehmerin – Anfang der 1990er Jahre bei Jazz-Workshops in Zeillern/NÖ kennengelernt. Heginger und Pepl hatten kurz vor dessen zweitem Schlaganfall im Jahr 1994 noch sein Stück *Air, Love & Vitamines* unter pop-mäßigen Studiobedingungen aufgenommen. Mit dabei war u.a. der bekannte Studio-Schlagzeuger Thomas Lang. Leider wurde diese Aufnahme nie veröffentlicht. Die akute Verschlechterung von Pepls Gesundheitszustand in dieser Zeit erlaubte damals kein Weiterarbeiten an diesem Projekt. Clemens Salesny schlug für das Projekt im Jahr 2015 weiters die Einladung des (damals) jungen Schlagzeugtalents Peter Primus Frosch vor. Daniel Pepl, damals bereits Produzent und Verwalter des künstlerischen Nachlasses seines Vaters, schätzte diese Quartett-Besetzung als sehr stimmig ein.

Zurück zum Stück *Frischwärts*: Clemens Salesny erinnert sich daran, dass ihnen *Frischwärts* sofort gefallen habe und sie es unbedingt aufnehmen wollten. Eine Abmischung der vier Originalspuren Pepls war nicht mehr möglich, da diese nicht separat vorhanden waren. Man musste den vorhandenen Stereo-Mix so verwenden, wie Pepl ihn 1999 auf CD gebrannt hatte³⁷⁸. Das bedeutete, man konnte das von Pepl eingespielte Schlagzeug dynamisch nicht mehr absenken, um Platz für die zusätzliche Schlagzeugspur von Peter Primus Frosch zu schaffen³⁷⁹. Martin Bayer transkribierte das zentrale Thema und schrieb es per Hand in traditioneller Notation auf (siehe

³⁷⁸ Email-Konversation mit Clemens Salesny am 18.2.2023.

³⁷⁹ Hinweis: Im Jahr 2024 existieren bereits digitale Applikationen, mit der die Schlagzeugspur durch den Einsatz von Künstlicher Intelligenz relativ einfach aus der Aufnahme herausgefiltert werden könnte. Diese Technologie stand 2015 noch nicht zur Verfügung.

Abbildung weiter unten). Diese Vorgangsweise steht offenbar im Widerspruch zur obigen Feststellung, die traditionelle Notensprache könne diese Musik ihrer Unmittelbarkeit berauben. Im Interview erklärt Martin Bayer aber, dass er so die Vorbereitungszeit beim Proben straffen konnte, weil drei Instrumente und die Stimme dieses Thema unisono spielen sollten³⁸⁰. Die Notation eines Teils der improvisierten E-Gitarren-Stimme Pepls wurde also aus praktischen Gründen durchgeführt. Andernfalls hätten alle Beteiligten das Thema mit größerer Vorlaufzeit auswendig lernen müssen. Dazu meint Clemens Salesny im Interview, es könne nie alles ganz genau aufgeschrieben werden und man müsse schon auch genau hinhören³⁸¹. Martin Bayer notierte nur ein Fragment der Lead-Stimme Harry Pepls und ließ den Ausgang offen. Das Ende der Transkription wird zum Absprungpunkt für eine kollektive Improvisation. Darauf deutet die Spielangabe hin: „start collective solo“. Diese Arrangement-Entscheidung entspricht der Originalaufnahme, wo Pepl ab diesem Punkt ein „Kollektivsolo mit sich selbst“ auf E-Gitarre, Schlagzeug und Glocken spielt.

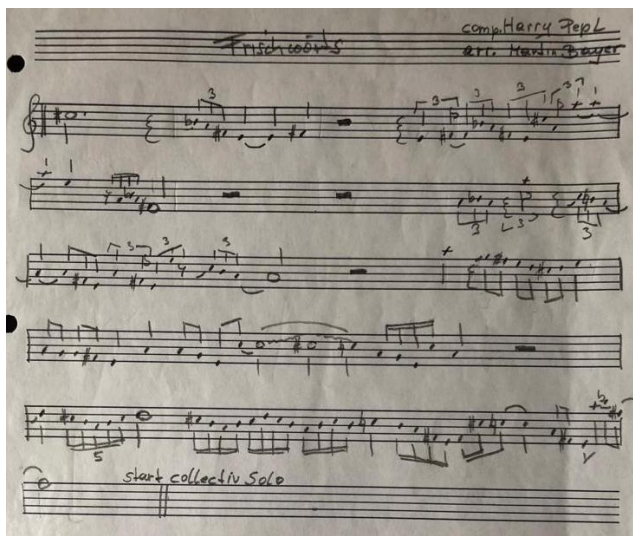


Abbildung 21: Notenskizze für *Frischwärts* 2015, von Martin Bayer zur Verfügung gestellt

Die Sängerin Agnes Heginger erinnert sich im Interview, dass sie die Audio-Aufnahme von *Frischwärts* – zusammen mit anderen Tracks – im Vorfeld von Clemens Salesny bekommen habe und das Stück zuhause durch wiederholtes Mitsingen u.a. bei der Hausarbeit auswendig gelernt habe³⁸².

³⁸⁰ Interview des Verfassers mit dem Gitarristen und Komponisten Martin Bayer am 24.1.2023.

³⁸¹ Interview mit Clemens Salesny (20.9.2018).

³⁸² Interview mit Agnes Heginger am 22.2.2024 via Zoom/Online.

Die Version von 2015 beginnt genau wie die Originalaufnahme mit Harry Pepl solo. Man hört das bekannte „Kuhglocken“-Ostinato. Der erste spielerische Eingriff ist ein Trommelwirbel von Peter Primus Frosch, der sich dezent zur „Kuhglocken“-Einspielung mischt und im Crescendo zum Einsatz von Pepls Schlagzeugspur hinführt. Der Trommelwirbel bleibt über längere Zeit das bestimmende Motiv am Schlagzeug von Peter Primus Frosch. Mit der E-Gitarre/Distortion/MIDI-Trompete setzt die Stimme von Agnes Heginger, sowie Clemens Salesny an der Bassklarinette und Martin Bayer als zweite E-Gitarre im Unisono mit der E-Gitarre Pepls ein. Dazu sagt Agnes Heginger, sie habe sich am Mobiltelefon einen Timer gesetzt, den sie genau beim Einsatz von Pepls Schlagzeugspur händisch startete und so exakt zum richtigen Zeitpunkt mit Pepls Gitarren-Melodie einsetzen konnte³⁸³. Die Melodie wird bis zur Zäsur bei ca. 1.09 (siehe Zeit-Event-Liste oben) unisono mitgespielt und gesungen. Bis dort reicht auch Martin Bayers Notation. Ab diesem Punkt wird dann sowohl von Clemens Salesny (auf dieser Aufnahme Bassklarinette), Martin Bayer als auch Agnes Heginger (Stimme) zur Einspielung frei improvisiert – sowie in Martin Bayers Arrangement vorgegeben. Peter Primus Frosch findet einen dezenten Weg, zur ohnehin bereits dichten Schlagzeugspur Pepls zu spielen. Die kollektive Improvisation mit Harry Pepls Spur als „Lead-Gitar“ dauert etwa 1 Minute an, dann verklingt die Einspielung von Pepl bei (2.02). Das kollektive Solo der vier Live-Musiker*innen bleibt jedoch als selbständige Coda für ca. 1 Minute bestehen und endet dann organisch in einem gemeinsamen Schlusspunkt.

Clemens Salesny bestätigt, dass der Prozess des Abmischens der originalen Stereospur und der neu hinzugekommenen Audiospuren umfangreich und zeitaufwändig war. Da wie oben beschrieben ein interner Mix der Pepl-Spuren nicht mehr möglich war, wurden unzählige Positionierungen und dynamische Einstellungen der neuen Instrumental- und Gesangsspuren versucht, bis das Ergebnis zufriedenstellend war. Bei diesem Prozess waren ständig Martin Bayer, Clemens Salesny und Daniel Pepl involviert und anwesend, kurzzeitig auch Agnes Heginger und Peter Primus Frosch³⁸⁴.

³⁸³ Ebd.

³⁸⁴ Email-Konversation mit Clemens Salesny (18.2.2023).

Agnes Heginger erinnert sich an erhebliche dynamische Probleme bei der Aufnahme im Studio. Da die Original-Spur Pepls nicht in sich abmischbar war, kam das Schlagzeug sehr laut, und Peter Primus Frosch hatte eigentlich keine andere Wahl, als auf dem selben Lautstärkeniveau mitzuspielen. Dennoch fand die Aufnahme – nicht zuletzt auf besonderen Wunsch Hegingers – in einem einzigen Raum statt, ohne Schallisolierung der Stimme in einem eigenen Vocal-Booth³⁸⁵. Hegingers Stimme war naturgemäß das heikelste Instrument in diesem klanglichen Verbund. Agnes Heginger erzählt, dass sie für die Studioaufnahme eine eigene Vorrichtung bastelte, bei der sich Ihr Kopf in einer Art Schalltrichter befand. So konnte die Gesangsstimme möglichst directional in das Mikrofon gesungen werden, ohne störendes Übersprechen der anderen Instrumente. Der anwesende Toningenieur habe diese Vorrichtung anfangs belächelt, sei dann aber sehr froh darüber gewesen. Daniel Pepl berichtet, dass die Stimme Hegingers beim Mixdown zusätzlich verstärkt werden musste, um im Gesamtklang zur Geltung zu kommen.

Daniel Pepl erinnert sich, dass Harry Pepl beim Mastering seiner Originalspuren im Jahr 1999 für die damalige Zeit innovative Limiter-Plugins³⁸⁶ verwendete. Dadurch konnte er die Durchschnittslautstärke seiner Aufnahmen deutlich steigern, was ihm sehr gefiel. Er habe sich durch diesen etwas „poppigeren“ Ansatz klanglich auch deutlich von audiophileren Ansätzen abgegrenzt, wie sie z.B. auf vielen ECM-Produktionen üblich waren. Überhaupt hörte Pepl in dieser Zeit viel Popmusik, v.a. Hip-Hop und Rhythm&Blues³⁸⁷. Man kann gut nachvollziehen, dass Harry Pepl beim Mixdown seiner Aufnahme im Jahr 1999 eher seiner persönlichen Klangästhetik (die erhöhte Durchschnittslautstärke) folgte als an die Möglichkeit einer späteren dynamischen Differenzierung zu denken – wie sie 2015 nützlich gewesen wäre.

Im Folgenden sind die beiden Versionen von *Frischwärts* unmittelbar als Wellenformen übereinander angeordnet: Pepls Original-Aufnahme 1999 in Rot und die Version von 2015 in Blau darunter. Man sieht die unterschiedlichen Spielzeiten. Der Locator steht

³⁸⁵ Vocal Booth: Schallkabine für Gesangsaufnahmen, bei der die singende Person rundum von isolierenden Wänden umgeben ist.

³⁸⁶ Limiter-plugin: ein Software-Effektprozessor, der das Audiosignal oberhalb eines bestimmten Schwellenwertes herunterregelt. Dadurch kann die Gesamtlautstärke einer Aufnahme erhöht werden.

³⁸⁷ Einen interessanten Hörvergleich von unterschiedlichen klanglichen Zugängen zur E-Gitarre erhält man beim Anhören von John Abercrombie auf dem ECM-Album *Current Events* (1986) und Harry Pepl ungefähr zur selben Zeit auf dem Album *Cracked Mirrors* (1988).

genau am Ende der Original-Aufnahme bei 2.08. Man erkennt auch die größere Dichte der Version von 2015 – immerhin kommen zur Aufnahme von 1999 noch drei weitere Instrumente und eine Stimme hinzu. Man erkennt an der plateauförmigen Obergrenze der Wellenform auch gut, wie stark am oberen Lautstärken-Limit Pepls Spur unter Hinzunahme der erwähnten Plugins gemixt wurde.

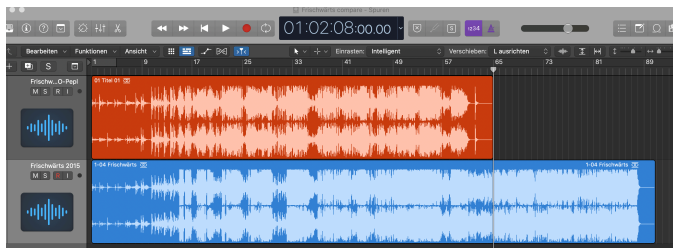


Abbildung 22: Screenshot aus Logic Pro

3.9.7 Abschließende Betrachtungen

Zusammenfassend kann man den Vergleich der beiden Versionen von *Frischwärts* 1999 und 2015 wie folgt darstellen:

Die bereits hohe Intensität des Original-Materials von Pepl wurde nicht nur beibehalten, sondern durch die hinzukommenden Live-Instrumente zusätzlich erhöht. Dabei wurden musikalisch bereichernde Entscheidungen getroffen, z.B. von Peter Primus Frosch, der Harry Pepls Schlagzeugspur mit einem gefühlvollen Drum-Roll einleitet, sodass man meinen könnte, Harry Pepl selbst habe seinen Einsatz auf der Snare-Trommel posthum mit einem Wirbel vorbereitet. Agnes Hegingers Wunsch nach einer Aufnahme in einem gemeinsamen Raum trug sicher dazu bei, die Kollektivimprovisationen authentisch gelingen zu lassen. Das Unisono des charakteristischen E-Guitar/MIDI-Trumpet Sounds aus der Einspielung mit Stimme, Bassklarinette und zusätzlicher E-Gitarre kommt sehr laut, wobei Pepls Akustik-Gitarre beinahe ganz verschwindet. Durch die Zäsuren in der Originalspur hört man sie (wie kribbelnde Ameisen) jedoch zwischendurch immer wieder. Die innere Balance der Instrumente auf Pepls Originalaufnahme war wie gesagt nicht abänderbar. Das kollektive Solo zwischen Einspielung, Stimme, E-Gitarre, Bassklarinette und Schlagzeug ab ca. 1.15 stellt die eigentliche Transformation und nach Einschätzung des Verfassers den besonderen Mehrwert der Version von 2015 dar. Hier ist es den Musiker*innen gelungen, inspiriert durch Pepls Aufnahmen eigenständige musikalische (improvisatorische) Wege zu gehen und andererseits Harry Pepl selbst

so klingen zu lassen, also würde er posthum im Studio noch auf die Ideen der Live-Spielenden reagieren. Clemens Salesny meinte dazu 2016 in einem Interview bei einer Aufführung des Projekts beim Inntöne-Festival 2016 in der Tageszeitung *Der Standard*, es sei keineswegs einengend, mit einem Kollegen „vom Band“ zu spielen. Salesny wörtlich:

*„Manche Stücke und Arrangements bieten so große Freiräume, dass sie live immer wieder anders klingen und Harry (Anm.: seine Spur) auch immer wieder überrascht.“*³⁸⁸

Eine Wiederaufnahme von Harry Pepls Musik gelingt dann am besten, wenn das improvisatorische Moment, welches Pepls Musik ja charakterisiert, bewusst miteinbezogen wird. Beim Projekt *Harry Pepl & Clemen Salesny / Martin Bayer / Peter Primus Frosch / Agnes Heginger* gelang dies auf bemerkenswerte Art und Weise, nicht zuletzt deshalb, weil die Mitwirkenden selbst improvisierende Jazzmusiker*innen waren, und weil Pepl in seinem Audio-Material immer wieder Platz ließ – so als ob er geahnt hätte, was mit den *Instant Compositions* der LSSB eines Tages noch geschehen würde.

3.9.8 Kein Stillstand

Das Projekt Harry Pepl & Clemen Salesny / Martin Bayer / Peter Primus Frosch / Agnes Heginger wurde nach Veröffentlichung des Albums mehrere Male live aufgeführt. Danach ruhte es zwei Jahre und wurde 2018 in einer neuen Form und Besetzung wieder aktiviert, in der es zum Zeitpunkt der Verfassung dieser Arbeit noch existiert. Das Projekt wurde nun – wohl in Rückbesinnung auf Harry Pepls Idee – umbenannt in *Harry Pepl & The Lonely Single Swinger Band*. Martin Bayer und Clemens Salesny sind als Projektgründer weiterhin dabei, dazu kommen Andreas Schreiber (Geige), der selbst mit Harry Pepl gespielt hatte, und Valentin Duit am Schlagzeug.

Die Gründe für die Neuauflage und Änderung des Konzeptes nennt Martin Bayer im Interview wie folgt: Es sei 2015–16 noch nicht der optimale Sound gefunden worden.

³⁸⁸ Ljubisa Tomic, „Inntöne-Festival: Session mit der Historie,“ *Der Standard*, Online-Ausgabe (12.5.2016), abgerufen am 15.2.2023, <https://www.derstandard.at/story/2000036855877/inntoene-festival-session-mit-der-historie>.

Die Einspielungen kamen als Stereo-Mix aus den Bühnen-Monitoren und aus der Saal-PA. Das erzeugte eine suboptimale Mischung zwischen Einspielung, den Live-Instrumenten und der Stimme.

2018 kam mit Markus Wallner ein Tontechniker ins Team und fand eine Lösung für die Sound-Problematik: Er schickte die verfügbaren Einzelspuren der Pepl-Aufnahmen in eigene – auf der Bühne aufgestellte – Verstärker. Schlagzeugspuren von Pepl wurden ab diesem Zeitpunkt allerdings nicht mehr verwendet und Valentin Duit war und ist somit der einzige Schlagzeuger im Klangbild. Nun kommt Harry Pepls Gitarre aus einem eigenen Gitarrenverstärker und der Sample-Sound des Kontrabasses aus einem Bassverstärker. Harry Pepls Stimm-Samples sowie das akustische Klavier kommen aus eigenen Verstärkern, die mit eigenen Mikrofonen abgenommen werden. Es sind jetzt auf der Bühne neben Salesny, Schreiber, Bayer und Duit quasi mehrere „Harry Pepls“ positioniert. Somit kann ein differenzierterer Sound erreicht werden, der individuell abgemischt wird und dem Klangbild eines Sextetts oder Septetts (je nach Anzahl der Spuren) entspricht. Andi Schreiber erinnert sich im Interview an ein Konzert der neuen Formation: „Ich hatte auf der Bühne das Gefühl, der Harry spielt direkt neben mir“³⁸⁹.

Ein weiterer Aspekt des neuen Projekts ist, dass sich einige Stücke von Harry Pepl zu freistehenden Kompositionen des Ensembles entwickelt haben, bei denen die Einspielungen Pepls nicht mehr verwendet werden. Das Stück *Single Swing* wurde 2015 noch als Duo aus Pepls Einspielung (Gitarre, Kontrabass-Sample und Schlagzeug) und live gespielterm Saxophon von Clemens Salesny gespielt³⁹⁰. Das gelang so gut, dass dasselbe Stück im neuen Projekt von den vier Musikern ohne die Einspielungen Pepls aufgeführt wird. Ein weiteres Stück wird im neuen Projekt ähnlich behandelt: Das Stück mit dem Titel *Das Lied* wurde 2015 vom gesamten Ensemble gespielt³⁹¹, in den Zuspieldungen hört man Pepl, der ein Thema im Scat-Stil singt. Dieses Thema wurde von den Band-Mitgliedern teils mitgesungen und mitgespielt. Im neuen Projekt spielt das Quartett *Das Lied* ohne Einspielungen. Interessant

³⁸⁹ Interview des Verfassers mit Andi Schreiber (9.3.2022).

³⁹⁰ CD *Harry Pepl & Clemen Salesny / Martin Bayer / Peter Primus Frosch / Agnes Heginger*. Fullmax Recordings 15-01-CD (Doppel-CD). Wien, 2015. Titel 6

³⁹¹ CD *Harry Pepl & Clemen Salesny / Martin Bayer / Peter Primus Frosch / Agnes Heginger*. Fullmax Recordings 15-01-CD (Doppel-CD). Wien, 2015. Titel 11

erscheinen bei diesen Stücken der zeitliche Verlauf und die Transformationen, die die Kompositionen Pepls im Verlauf von beinahe 20 Jahren genommen haben. 1999 nahm Pepl völlig alleine diese Stücke auf, 2015 gelang eine Wiederbelebung der bis dahin unveröffentlichten Werke mit den Aufnahmen als Live-Zuspielung. Ab 2018 bleibt bei diesen Stücken die Zuspielung von Pepl nur mehr als Inspiration und Ausgangspunkt erhalten und wird live nicht mehr verwendet. Ein weiterer Schritt zur Abstraktion wird im aktuellen Programm des Projekts durchgeführt. Clemens Salesny erklärt, dass manche Original-Bass-Spuren Pepls nun als Loops in das Live-Geschehen eingebaut werden und er, Salesny, diese via Tablet von der Bühne aus ansteuert³⁹². Ein Kurzvideo zur Arbeitsweise des Projekts Harry Pepl & *The Lonely Single Swinger Band* inklusive Interviews und Live-Szenen ist auf Youtube zu sehen³⁹³.

Der Verfasser konnte ein Live-Konzert der neuen Formation bei Musik Aktuell 2023 in Zwettl/NÖ miterleben, bei dem allerdings krankheitsbedingt der Gitarrist Martin Bayer ausfiel. Der klangliche Gesamteindruck ist durchaus differenziert, erklingen die Spuren Pepls nun immerhin von unterschiedlichen, gut lokalisierbaren Punkten der Bühne. Das wird wie weiter oben beschrieben durch Senden der Pepl-Spuren in einzelne Verstärker ermöglicht, die als klangliche Personifizierung von Harry Pepl auf der Bühne „aufgesetzt“ sind. Markus Wallner, Tontechniker des Projekts, ist als ebenbürtiger Mitspieler hinter den Reglern des Mischpultes einerseits mit der klanglichen Abstimmung befasst, andererseits ist er auch für die Bereitstellung der Audio-Spuren zuständig, die Clemens Salesny von einer Audio-App direkt auf der Bühne von einem Smartphone bzw. von einem Tablet aus startet.

Zum Zeitpunkt der Verfassung dieser Arbeit existiert bereits das Material für einen Tonträger des neuen Projekts, durch die Covid-Pandemie wurde die Arbeit daran aber verzögert. Einige dieser Aufnahmen sind auf einer eigenen Soundcloud-Seite des Projekts zu hören³⁹⁴.

³⁹² Email-Konversation mit Clemens Salesny am 22.2.2023.

³⁹³ YouTube, „Harry Pepl (tape) & The (Lonely) Single Swinger Band - Short Documentary,“ abgerufen am 22.2.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=MWylwQqSMEA>.

³⁹⁴ Soundcloud, „Harry Pepl (tape) & The (Lonely) Single Swinger Band - LIVE 2018,“ abgerufen am 22.2.2023, https://soundcloud.com/clemenssalesny/sets/harry-pepl-tape-the-lonely?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing.

4. Zusammenfassende Betrachtungen

Die Untersuchungen in dieser Dissertation wurden ausgeführt, um folgende Forschungsfragen zu beantworten:

1. Wie kann improvisierte Musik, die im Moment entsteht und als Klangereignis sogleich wieder verschwindet, auf sinnvolle Art und Weise fixiert werden und somit als Komposition eine Bedeutung über den Moment ihrer Entstehung hinaus erhalten?
2. Basierend auf den Erkenntnissen der ersten Forschungsfrage: Wie hat Harry Pepl seine *Instant Compositions* aus der Schaffensphase zwischen 1988 (erster Einsatz der MIDI-Gitarre) und 2005 (sein Tod) fixiert und damit für eine Aufführung durch Solist*innen und Ensembles zugänglich gemacht?

Zur ersten Forschungsfrage wurden im Kapitel über die Theorie von Improvisation und Komposition eingehende Untersuchungen angestellt. Es zeigt sich, dass die Fixierung von improvisierter Musik und ihre Heraushebung aus dem punkthaften Moment in eine zeitlose Ebene mit Folgewirkungen verbunden ist, die es zu berücksichtigen gilt.

Aus Sicht der etablierten, klassischen Musizierpraxis, mit der sich Harry Pepl bei seinen *Instant Compositions* u.a. in der Arbeit für das Artis Streichquartett beschäftigte, ist die Partitur das Abbild des klingenden Werkes. Die Übersetzung von Klang in etwas Bildhaftes stellt eine Übertragung (Translation) dar. Es besteht das Risiko, dass Informationen aus dem klingenden Moment einer musikalischen Improvisation verändert werden oder gar verloren gehen. Das ist insbesondere bei Verwendung von konventioneller Notation der Fall, die auf einen limitierten Tonraum und instrumentelle Machbarkeiten zugeschnitten ist. Die Partitur einer Komposition kann über einen längeren Zeitraum erstellt werden als das Werk selbst dauert. Sie ist selbst Teil des Entstehungsprozesses des Werkes, bei dem der Komponist oder die Komponistin viele einzelne Schritte wie z.B. Ergänzungen und Löschungen setzt. Harry Pepl, das hat die Recherche in dieser Arbeit ergeben, wollte durch Verwendung von MIDI und Notationssoftware den Prozess der „Partiturwerdung“ verkürzen, um sein Werk möglichst nahe am Moment seiner Entstehung abzubilden. Auf der Seite der

Interpret*innen scheint die Betrachtung der musikalischen Partitur als „Guide“, also als Richtungsgeber für die Wiedergabe eines klingenden Werkes, auf allgemeine Zustimmung zu stoßen, das geht aus mehreren Expert*innen-Interviews im Rahmen dieser Arbeit hervor. Der Spielraum, den Interpret*innen bei der Gestaltung der Aufführung haben, hängt einerseits vom Werk selbst und seiner Verschriftlichung ab, also dem Anteil, welchen die Partitur vorgibt, andererseits vom künstlerischen Zugang der Interpret*innen, die das Werk aufführen. Die Zusammenarbeit (lebender) Komponist*innen mit Interpret*innen im Rahmen der Einstudierung eines Werkes erscheint als die ideale Rahmenbedingung, um ein Stück bestmöglich im Sinne des Komponisten oder der Komponistin zum Klingen zu bringen. So kann die Partitur um unmittelbare Hinweise in Echtzeit erweitert werden und noch besser als „Guide“ funktionieren.

Die Fixierung von Improvisationen als Tonaufnahme erscheint als jene Methode, die dem Wesen dieser Musik am ehesten entspricht. Bernd Noglik nennt dies die „Vorrangigkeit der klingenden Erscheinung vor dem Notenbild“³⁹⁵. Was im Moment entsteht und sofort wieder verschwindet, wird durch eine Aufzeichnung in Echtzeit festgehalten. Kein Schritt steht zwischen der Tonproduktion und der unmittelbaren Dokumentation - mit Ausnahme einer (technischen) Umwandlung von Luftschwingungen in analoge oder digitale Daten. Die technischen Rahmenbedingungen haben sich im Lauf des 20. Jahrhunderts – also zu Harry Pepls Wirkzeit – rasant verbessert, sie beeinflussen aber bestenfalls die Tonqualität und die praktische Abwicklung. Schon in der Frühzeit von Tonaufzeichnungsverfahren im 19. Jahrhundert war das Festhalten des Moments gewährleistet und für Komponist*innen interessant. Das zeigen z.B. die Originalaufnahmen von Werken von Johannes Brahms, eingespielt durch den Komponisten selbst im Jahr 1889 und aufgenommen auf einem Wachs-Zylinder³⁹⁶, oder die im ersten Kapitel beschriebenen Einspielungen von Claude Debussy, Eduard Grieg und Sergei Rachmaninov für Pianola – auch wenn letztere genau genommen keine direkte Tonaufzeichnung sind, sondern eine Art der

³⁹⁵ Bernd Noglik. *Klangspuren. Wege Improvisierter Musik* (Berlin: Verlag Neue Musik, 1990) S.316. zit.n. Hermann Rauhe, „Der Jazz als Objekt interdisziplinärer Forschung,“ in *Jazzforschung*, Bd.1 herausgegeben von Friedrich Körner und Dieter Glawischnig (Graz 1969) S.27.

³⁹⁶ Brahms at the Piano. Sonic archeology: An analysis and transcription of the 1889 cylinder recording of Johannes Brahms performance of a segment of his First Hungarian Dance. In: <https://ccrma.stanford.edu/groups/edison/brahms/brahms.html> abgerufen am 26.3.2024

mechanischen Datenspeicherung. Im Jazz sind Tonaufnahmen seit der Entstehung dieses Genres etwa ab 1917 die Dokumentationsmethode schlechthin. Die frühesten Aufnahmen von Jazz aus der Zeit des Ersten Weltkriegs³⁹⁷ sind dafür ein Beispiel. Zwar erklingt eine musikalische Aufführung jeglichen Werkes, also nicht nur im Jazz, aufgrund unterschiedlicher Faktoren bei jedem Mal anders, jedoch ist im Jazz die Einzigartigkeit durch den hohen Anteil der Improvisation bei den Soli nahezu stilistische Grundvoraussetzung. Harry Pepl war Jazzgitarrist und kam aus der Praxis des Spielens nach Gehör. Audio-Aufnahmen sind also auf jeden Fall ein geeignetes Mittel, um Pepls Improvisationen zu fixieren. Einige der gelungensten Interpretationen seiner Musik – wie z.B. in den Projekten von Clemens Salesny und Martin Bayer – basieren ausschließlich auf Tondokumenten und verzichten gänzlich auf Verschriftlichung.

Einige Improvisator*innen stellen die grundsätzliche Frage: Soll improvisierte Musik überhaupt auf irgendeine Art und Weise festgehalten werden? Die Standpunkte reichen von Skepsis (wie z.B. bei Evan Parker)³⁹⁸ bis zum kreativen Umgang mit der Übertragung von improvisierter Musik in eine fixierte Form, bei dem die oben beschriebenen Veränderungen nicht nur bewusst in Kauf genommen werden, sondern sogar erwünscht sind: Ein Beispiel sind Manfred Stahnkes „Notations-Derivate“ seiner Improvisations-Einspielungen auf Disk-Klavier.

Einige Improvisator*innen mit kompositorischem Fokus, auch als improvisierende Komponist*innen zu bezeichnen, nützen wiederum ihr improvisatorisches Potential, um daraus direkt Material für notierte Kompositionen zu generieren. Zu ihnen gehört neben Giacinto Scelsi, Herbie Hancock, Joe Zawinul und Chick Corea auch Harry Pepl mit seinen *Instant Compositions*.

Die Untersuchungen zur ersten Forschungsfrage ergeben ein breites, vielfältiges Spektrum an Möglichkeiten der Fixierung von improvisierter Musik. Das von Andreas C. Lehmann formulierte Kontinuum³⁹⁹ zwischen den Polen Komposition und

³⁹⁷ Als eine der ersten dokumentierten Jazzaufnahmen gilt „Livery Stable Blues“ von der Original Dixieland Jass Band aus dem Jahr 1917, vgl. Wikipedia, „Livery Stable Blues“, abgerufen am 10.10.2023, https://en.wikipedia.org/wiki/Livery_Stable_Blues.

³⁹⁸ Email-Konversation des Verfassers mit Evan Parker am 8.9.2023.

³⁹⁹ Lehmann, *Komposition und Improvisation*, S. 338–353.

Improvisation ist als Standortbestimmung für jedes einzelne Modell sehr nützlich. Es stellt sich heraus, dass dieses Kontinuum für jegliche Art von Musik gilt. Musik als Zeitkunst⁴⁰⁰ ist immer mit dem Moment des Erklingens verbunden. Der Grad der Fixierung bestimmt somit den Standort auf dem erwähnten Kontinuum.

Die zweite Forschungsfrage bezieht sich konkret auf Harry Pepl und die Werke, die im Rahmen dieser Dissertation untersucht wurden – also seine *Instant Compositions* der Zeitspanne ab ca. 1988 bis zu seinem Tod im Jahr 2005. Wie löste er die selbstgestellte Aufgabe, seine Musik zu notieren bzw. notieren zu lassen, vor allem jene Werke, die als Kompositionsaufträge im Zeitraum 1989–1994 entstanden? Pepl erkannte in der digitalen Musiktechnologie der 1980er Jahre, vor allem MIDI und Notations-Software, eine Chance, dies improvisatorisch und ohne langdauernde Schreiarbeit – welche er als Widerspruch zur spontan entstandenen Musik sah – zu verwirklichen. Die MIDI-Gitarre war für Harry Pepl das Übersetzungsinstrument aus seinem Spielfluss direkt auf die Partitur. Pepl maß dem unwiederholbaren Augenblick der Tonproduktion entscheidende Bedeutung bei⁴⁰¹ und stand daher einer allenfalls nötigen Nachbearbeitung des Notenmaterials kritisch gegenüber. Hier konnte durch die Recherche, Analyse von Aufnahmen und Interviews mit Interpret*innen in manchen Fällen eine nicht immer förderliche Diskrepanz zwischen den ursprünglichen Improvisationen und dem Endergebnis der Aufführung durch Interpret*innen festgestellt werden. Bei notierten Werken wie den Streichquartetten und dem Stück für STUDIO PERCUSSION graz wurden Pepls Improvisationen durch das digitale Notensatzprogramm in einzustellende Notenwerte (Quantisierung) „gezwängt“. Die Überbrückung der Kluft zwischen diesem – oftmals rhythmisch komplexen – Notenbild und dem ursprünglichen „Flow“ gelang Interpret*innen immer dann, wenn sie selbst Improvisationserfahrung hatten, die Klangsprache von Pepl kannten oder eine Kombination von beidem bestand. Als Beispiel seien das Spiel von Dave Liebman (Studio) und Wolfgang Puschnig (live) im Projekt *Schönberg Improvations* genannt. Günstig wirkte sich das direkte Eingreifen Pepls im Lauf der Probenarbeit aus, falls er nicht ohnehin selbst mitspielte. Alle in dieser Arbeit beschriebenen Projekte und Werke

⁴⁰⁰ Vgl. Boris Luban-Plozza, Mario Delli Ponti und Hans H. Dickhaut, *Musik und Psyche: Hören mit der Seele*. (Basel: Birkhäuser Verlag, 1988), S.183.

⁴⁰¹ Pepl, Manuskript *Instant Composing*.

enthalten Teile, in denen die Übertragung von Pepls Ausgangs-Improvisationen hin zu Interpretation durch andere Musiker*innen auf unterschiedliche Art und Weise gelang.

Die Aufführungen von Pepls *Instant Compositions* stießen auf Probleme, wenn der spielerische Zugang zwischen dem Komponisten Pepl und den ausführenden Musiker*innen sehr unterschiedlich war. Das Werk für Streichquartett *Über Kurz oder Lang - Von der Weite und der Enge* wurde von Harry Pepl improvisatorisch in mehreren Takes und Spuren eingespielt, die Noten ausgedruckt, von Georg Pepl bearbeitet und vom Artis-Quartett entsprechend ihrer professionellen Arbeitsweise sehr textgetreu erarbeitet. Die Aufführung gelang jedoch aus Sicht der Spielenden und des Komponisten nur bedingt. Es fehlte der direkte Kontakt zur Klangvorstellung von Harry Pepl, die nur mangelhaft in Notenschrift ausgedrückt werden konnte. Und Harry Pepl brachte sich aus Sicht der Interpreten auch relativ wenig als aktiver Mitgestalter in den Probenprozess ein. Eine musikalische Geste wie z.B. eine kurze, von Harry Pepl gesungene Passage („Luftgitarrenspiel“), machte nach Angabe der interviewten Ensemblesmusiker vieles sofort klar, was am Papier nicht zum Leben zu erwecken war. Dennoch gab es bei der einzigen Aufführung große musikalische Momente wie alle Beteiligten bezeugen, so z.B. Pepl selbst, der das zufällig zur Zeit des Konzertes niedergehende Gewitter im Zusammenspiel mit den Streicherklängen als faszinierende Kollage empfand. Man sieht wie Zufall und Moment hineinspielen und das vorkomponierte Geschehen über die Partitur hinaus einzigartig machen können. Diesen kritischen Anmerkungen zum Werk für Streichquartett stehen jedoch überraschende und positive Erkenntnisse gegenüber: Für Ersthörende, die Pepls Musik noch nicht kennen, kann dieses Streichquartett durchaus eine faszinierende Wirkung haben. Das beweist der durchgeführte Hörversuch mit dem Organisten, Musiktheoretiker und Improvisator Bert Mooiman, der dem Werk beim ersten Hinhören Qualitäten eines Bartok-Streichquartetts zuschrieb. *Anspannen, Überspannen, Abspannen*, das Werk für STUDIO PERCUSSION graz, wurde vom Ensemble in großer Eigenständigkeit und mit nur sporadischem Kontakt mit Pepl einstudiert. Auch bei diesem Werk verfolgten die teilweise klassisch ausgebildeten Ensemblesmusiker zuerst einen textgenauen Zugang, trafen jedoch bald einige Entscheidungen selbst und konnten das Stück über die Dauer eines Jahres zwischen Uraufführung und Studioaufnahme weiterentwickeln. Konträr zum Artis-Quartett existiert nur die Studioaufnahme. Ein Live-Mitschnitt der Uraufführung ist nicht vorhanden. Man kann

feststellen, dass die verfügbare Zeit zwischen Erhalten der Partitur und Aufführung des Werks ein wesentlicher Faktor für das Verständnis eines Werkes und das Ausschöpfen seines Potentials war. Pepls zeitloser, improvisatorischer Moment der Werkentstehung steht dem längeren Probenprozess der Einstudierung gegenüber. Pepl selbst mag in diesem zeitlichen Abstand eine Gefahr für die Unmittelbarkeit seiner Musik gesehen haben, jedoch musste er wohl selbst erkennen, dass Interpret*innen im Probenprozess seiner Musik durchaus etwas Willkommenes und Neues hinzufügen konnten. Die unterschiedliche Dauer der Prozesse kann sehr fruchtbar sein, wie das Projekt von Salesny und Bayer etwa 20 Jahre nach Entstehung der Musik zeigt. Es konnte problematisch sein, wenn ausschließlich der Notentext zur Weitergabe und Einstudierung der Musik verwendet wurde, da dieser die Klangvorstellung Pepls nicht ausreichend abbilden konnte. Dazu sagt der Pianist und Improvisator Karst De Jong, Professor für Improvisation und Collaborative Music am *YST Conservatory Singapore*, im Interview:

*„Der Notentext alleine ist nur ein Richtungsgeber („a Guide“), welcher unzählige Wege der Umsetzung ermöglicht.“*⁴⁰²

Der Organist, Improvisator und Musiktheoretiker Bert Mooiman schreibt in seiner Dissertation über Improvisation im 19. Jahrhundert, jede musikalische Notation stelle nur eine Vereinfachung des Ganzen dar und bedürfe einer improvisatorischen Herangehensweise durch die Interpret*innen⁴⁰³. In den beiden untersuchten Werken für Streichquartett und Perkussionsensemble zeigt sich, dass diese Herangehensweise der Interpret*innen wesentlich zum Erfolg der Umsetzung beitrug. Insgesamt begünstigte also die improvisatorische Herangehensweise Pepls bei den Proben – in diesem Fall ist sein eher vager Input gemeint – vielleicht sogar das Endergebnis, weil er mehr oder weniger bewusst den Interpret*innen die Freiheit gab, die sie dann auch nutzten bzw. nutzen mussten.

Im Projekt und Album *Schönberg Improvations* spielten ausschließlich Jazzmusiker mit. Notation spielte insofern eine Rolle, als der Saxophon-Part von Dave Liebman von diesem quasi *prima vista* im Studio gelesen werden musste. In diesem Prozess half

⁴⁰² Interview mit Karst De Jong (14.2.2023).

⁴⁰³ Mooiman, *An Improvisatory Approach*, S.26.

es, dass Zeit für Wiederholungen zur Verfügung stand und Liebman als Jazzmusiker mit exzellenten Blattlesefähigkeiten den Notentext Pepls mit dem von Mooiman oben beschriebenen improvisatorischen Zugang spielen konnte. Der schwierigste Part für Klavier wurde vom Computer selbst am Bösendorfer-Flügel gespielt. Die (technologisch bedingte) Kluft von Mensch und Maschine wurde von Pepl selbst am Klavierhocker sitzend und das Haltepedal drückend überbrückt. Der Schlagzeuger Wolfgang Reisinger übernahm eigentlich jenen Part, den auch der Urheber des Begriffs „Instant Composing“, Jimmy Giuffrè, im Jahr 1961 hatte: Er improvisierte zu den vorgefertigten Parts des Computerflügels und den ausgeschriebenen Linien des Saxophons dazu. Dieselbe Aufgabe hatte auch Jon Christensen im hier untersuchten Projekt von Harry Pepl, *Cracked Mirrors*.

Es scheint, als ob sich Pepl zweifelsfrei vorhandenes Gespür für die Umsetzbarkeit von Musik durch reale Personen während der ersten Schaffensperiode der *Instant Compositions* (1989–1994) manchmal seiner Faszination für technologische Innovationen (MIDI-Aufnahme & Notation durch den Computer) untergeordnet hätte. Es mag auch die unterschiedliche Herangehensweise von Pepl als Jazzmusiker und Improvisator einerseits und den am Notentext orientierten klassischen Ensemble-Musiker*innen andererseits hinzukommen, die manchmal einer tiefergehenden Kommunikation während des Entstehungsprozesses der Interpretationen, also der Probenarbeit, im Weg stand. Pepl kannte zur Entstehungszeit der *Instant Compositions* die Arbeit des italienischen Komponisten Giacinto Scelsi (1905–1988)⁴⁰⁴, der wie Pepl in einer Zeit lange vor der Erfindung von MIDI eine ähnliche Methode zur Komposition seiner Werke für Klavier-Solo verfolgte⁴⁰⁵. Anders als Pepl ließ Scelsi aber seine aus Improvisation entstehenden Kompositionen handschriftlich durch einen Assistenten transkribieren⁴⁰⁶. In diesem Prozess steckte eine Art zweiter Kompositionsschritt durch den Mitarbeiter Scelsis, der die Partitur bewusst für künftige Interpret*innen herrichtete. Man kann hier sagen, dass die Momentaufnahme mehr Entwicklungszeit bis zur fertigen Notation erhielt, was die spätere Interpretation erleichtert haben mag. Pepl lehnte die Nachjustierung der spontan geschaffenen

⁴⁰⁴ Georg Pepl bestätigt dies im Interview (25.8.2015).

⁴⁰⁵ Werke für Klavier-Solo 1939–1955 von Giacinto Scelsi, z.B. Klavier Suiten Nr. 8-9, veröffentlicht als Tonträger auf CD: Scelsi, *Suite Nr. 8 Bot Ba, Suite Nr. 9 Ttai* (Deutschland, 2015).

⁴⁰⁶ Liner Notes von Steffen Schleiermacher aus der CD Scelsi, *Suite Nr. 8 Bot Ba, Suite Nr. 9 Ttai* (Deutschland, 2015).

Instant Compositions eher ab, was sich in manchen Fällen ungünstig ausgewirkt haben mag. Das Engagement seines Sohnes Georg Pepl als Herausgeber der Partitur von *Über Kurz oder Lang...* sowie Andi Schreibers handschriftliche Transkription der Werke für das Kronos Quartet deuten aber darauf hin, dass auch Pepl erkannte – und akzeptierte – dass eine dem Werk förderliche Kommunikation mit den Interpret*innen ausschließlich über die Partitur ein sensibler und komplexer Prozess war und mehr erforderte als „nur“ den improvisatorischen Erst-Input durch ihn und den automatisierten Prozess der Computernotation.

Aus der Distanz erscheinen die Ereignisse rund um Pepls *Instant Compositions* wie ein großer, bereichernder Lernprozess über die Entstehung, Umsetzung und „Haltbarkeit“ von Musik. Die Zusammenarbeit Harry Pepls mit Kolleg*innen aus dem Bereich der Klassik und die Verwendung neuester Musiktechnologie war in den frühen 1990er Jahren auch für das Publikum eine spannende und herausfordernde Erfahrung. Diesen Eindruck sieht man sehr schön in den letzten Momenten des Videomitschnittes eines Live-Konzertes von Pepl mit seinem Projekt *Cracked Mirrors* 1989 in Köln, wo das Publikum heftig applaudiert, aber teilweise auch verblüfft wirkt⁴⁰⁷. Der Status-Quo der technischen Entwicklung in der Gegenwart mag all dies beinahe als „naive Episode“ erscheinen lassen, hat sich doch seit den 1990er Jahren nicht nur die Musiktechnologie rasant weiterentwickelt, sondern auch eine kritische Distanz zu einer Haltung von „Alles ist digital machbar“ herausgebildet. Gleichzeitig entwickelt sich Künstliche Intelligenz (KI) auch im Bereich der Musiktechnologie so rasant, dass kritische Distanz auch von professionellen Musiker*innen nicht ohne weiteres gewährleistet ist. Aktuelle Applikationen (apps) ermöglichen Bearbeitungen von Audio-Aufnahmen in Echtzeit, wie z.B. die Extraktion einer Schlagzeugspur aus einem fertigen Ensemble-Mix. Harry Pepl würde diese technologischen Hilfsmittel vermutlich mit Begeisterung und in kreativem Geist aufgreifen wenn er heute noch leben würde.

Auch an dieser Stelle soll wertschätzend erwähnt werden, dass Harry Pepl in der Zeit der späten 1980er Jahre ein echter Innovator in der Verwendung von digitaler Musiktechnologie war und diese ihm nach seinen gesundheitlichen Tiefschlägen als

⁴⁰⁷ Konzert in Köln 1989. Fernsehaufzeichnung verfügbar auf: Youtube, „Harry Pepl / Herbert Joos / Jon Christensen,“ abgerufen am 16.4.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=p5az8AgrpPo&feature=youtu.be>.

authentische Möglichkeit erschien, sich weiterhin musikalisch kreativ auszudrücken. In diesem Sinne ist der Einsatz der Musiktechnologie auch als ein Schritt Pepls zu verstehen, seine gesundheitlichen Einschränkungen zu überwinden und damit ein Beispiel für inklusive Musizierpraxis.

Diese abschließenden Betrachtungen sollen einerseits den hohen künstlerischen und auch aufführungspraktischen Wert jedes besprochenen Werkes und seiner Aufführung unterstreichen, andererseits aber auch Hindernisse, Probleme und Schwachpunkte nicht verbergen. Es handelte sich bei jedem einzelnen der in dieser Arbeit beschriebenen Werke um ein für die Epoche innovatives Experiment im Fließbereich oder auch im erwähnten Kontinuum zwischen Improvisation und Komposition, zwischen digitaler Musiktechnologie und menschlich-physischer Musizierweise und in der Dimension Zeit. Durch diese Projekte wurden in einer Epoche intensiver technologischer Entwicklungen neue musikalische und performative Wege eröffnet. Das aktuell existierende Projekt *Harry Pepl & The Lonely Single Swinger Band* führt die innovative Praxis mit Pepl als klanglich – wenn auch nicht mehr physisch – anwesendem Musiker ganz in seinem forschenden Geist weiter.

Zu Beginn dieser Dissertation wurde die Frage gestellt, ob eine Brücke zwischen Pepls improvisatorischen Momenten und einer langsamen, analytischen Betrachtung derselben gelingen kann. An dieser Stelle kann nun festgestellt werden, dass die Forschung über Pepls *Instant Compositions* Erkenntnisse zu Tage gebracht hat, die durchaus neue (Hör-)Perspektiven auf seine Musik ermöglichen, die bis dato noch nicht erschlossen waren. Die untersuchten Werke klingen nach ihrer eingangs erwähnten „Aufbereitung auf einer Arbeitsplatte“ und aufgeladen mit den gewonnenen Erkenntnissen noch spannender. Die vielen Gespräche mit Ausführenden und externen Expert*innen haben Pepls Musik auch in seiner Community der älteren und jüngeren Generation wieder zum Klingen gebracht, was eines der Ziele dieser Arbeit war.

Der Autor hofft, mit dieser Arbeit der Entwicklung und Erschließung der Künste und nicht zuletzt dem Vermächtnis von Harry Pepl einen wichtigen Beitrag hinzugefügt zu haben.

5. Quellenverzeichnis

5.1 Primärliteratur

Busoni, Ferruccio. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. 2. Auflage. Leipzig: Insel-Verlag, 1916.

Collier, Graham. *The Jazz Composer: Moving Music Off the Paper*. London: Northway Publications, 2009.

Cox, Christoph und Daniel Warner (Hg.). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Bloomsbury Academic Publishing, 2004.

Csikszentmihaly, Mihaly. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper Perennial, 1990.

Dahlhaus, Carl. „Notenschrift heute“. In *Notation Neuer Musik*, herausgegeben von Ernst Thomas. S. 9-34. Mainz: B. Schott's Söhne, 1965.

Dahlhaus, Carl und Hans Heinrich Eggebrecht. *Was ist Musik?* Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1987.

Feige, Daniel Martin. *Philosophie des Jazz*. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 2096, 3. Auflage). Berlin: Suhrkamp, 2014.

Feisst, Sabine. *Der Begriff „Improvisation“ in der neuen Musik*. (Berliner Musik Studien, Bd.14). Sinzig: Schewe, 1997.

Ferand, Ernest T. *Die Improvisation in Beispielen aus neun Jahrhunderten Abendländischer Musik*. Köln: Arno Volk Verlag, 1956.

Glasser, Brian. *In A Silent Way: A Portrait of Joe Zawinul*. London: As Long as Its Hot, 2009.

Goldstein, Gil. *Jazz Composer's Companion*. Rottenburg: Advance Music, 1993.

Haudej, Christian. *Harry Pepl. Aspekte seiner musikalischen Entwicklung*. Institut für Jazzforschung an der Kunstuniversität Graz. Diplomarbeit. Graz, 1999.

Hemingway, Ernest, *Der Alte Mann und das Meer*. Im Original: *The Old Man And The Sea*. New York: Scribner, 1952.

Henck, Herbert. *Experimentelle Pianistik: Improvisation – Interpretation – Komposition*. Mainz: Schott, 1994.

Hofstadter, Douglas R. und Daniel C. Dennett. *Einsicht Ins Ich. Fantasien und Reflexionen über Selbst und Seele*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1986.

Hoybye, John und Peder Pedersen. Vorwort zur Chorpartitur: *Duke Ellington: Sacred Concerts*. Warner Chappell Music Scandinavia AB, 1997.

Kahr, Michael. *City of Jazz: Jazz in Graz von 1965 bis 2015*. 2. Auflage. Graz: Leykam Verlag, 2018.

Kandinsky, Wassily. *Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei*. 3. Auflage der 2004 revidierten Neuauflage. Bern: Bentelli Verlag, 2009.

Kohler, Nikolaus. *Harry Pepl. Ein Portrait des Musikers und Komponisten*. Universität Wien. Diplomarbeit. Wien, 2006.

Kraus, Karl: *Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*. In vier Heften der „Fackel“. Wien, 1918–1919.

Kretz, Johannes. „Formalisierung kompositorischer Vorgänge mittels Computer Aided Composition: ein exemplarisches Beispiel künstlerischer Forschung.“ In *Performing Translation. Schnittstellen zwischen Kunst, Pädagogik und Wissenschaft*, herausgegeben von Werner Hasitschka, S. 369–370. Wien: Löcker Verlag, 2014.

Lehmann, Andreas C. „Komposition und Improvisation.“ In *Musikpsychologie: Das neue Handbuch*, herausgegeben von Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann. S. 338–353. Reinbeck: Rowohlt, 2008.

Lewis, George E. „Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives.“ In *Audio Culture: Readings in Modern Music*. Herausgegeben von Christoph Cox und Daniel Warner, S. 272-286. New York: Continuum International Publishing Group, 2004.

Luban-Plozza, Boris, Mario Delli Ponti und Hans H. Dickhaut. *Musik und Psyche: Hören mit der Seele*. Basel: Birkhäuser Verlag, 1988.

Mattheson, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. (Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten). Herausgegeben von Friederike Ramm. Kassel: Bärenreiter, 1999.

Mäder, Urban, Thomas Meyer und Marc Unternährer. *Vermittlung Freier Improvisation. Ein Kompendium*. Hofheim: Wolke Verlag, 2019.

Mingus, Charles: *More Than a Fakebook*. Herausgegeben von Sue Mingus. New York: Jazz Workshop, 1991

Mooiman, Bert: *An Improvisatory Approach to Nineteenth-Century Music*. Universität Leiden/NL. Dissertation. Leiden, 2021.

Neumüller, Robert. *Joe Zawinul's Erdzeit: Interviews für ein Portrait*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 2009.

Orton, Richard. „From Improvisation to Composition.“ In: *Companion to Contemporary Musical Thought*, Vol. 2, herausgegeben von John Paynter, Tim Howell, Richard Orton und Peter Seymour. S. 762-775. New York: Routledge, 1992.

Rauhe, Hermann. „Der Jazz als Objekt interdisziplinärer Forschung.“ In *Jazzforschung*, Bd.1, herausgegeben von Friedrich Körner und Dieter Glawischnig. Wien, 1970

Rzewski, Frederic. „Little Bangs. A Nihilist Theory of Improvisation.” In *Audio Culture. Readings in Modern Music*, herausgegeben von Christoph Cox und Daniel Warner. S.266-271. New York: The Continuum International Publishing Group, 2004.

Schuiling, Floris. *The Instant Composers Pool and Improvisation Beyond Jazz*. New York: Routledge, 2019.

Sorrell, Neil. „Improvisation.” In *Companion to Contemporary Musical Thought*, Vol. 2, herausgegeben von John Paynter, Tim Howell, Richard Orton und Peter Seymour. S. 776-787. London: Routledge, 1992.

Stockhausen, Karlheinz. Werkeinführung zu: *Aus den Sieben Tagen*. Universal-Edition, Kat.Nr. 26,1968.

Wehinger, Rainer. *Ligeti's Artikulation* (1958) - Hörpartitur. Mainz: Verlag Schott, ED6378-10, 1970.

Wilmer, Valerie. *As Serious as Your Life: The Story of the New Jazz*. London: Quartet Books, 1977.

Wilson, Peter Niklas. *Hear and Now. Gedanken zur Improvisierten Musik*. Hofheim: Wolke Verlag, 2014.

Zembylas, Tasos. „Lost and Found in Translation: Eine tentative Kritik.” In *Performing Translation: Schnittstellen zwischen Kunst, Pädagogik und Wissenschaft*, herausgegeben von Werner Hasitschka. S. 27-26. Wien: Löcker Verlag, 2014.

5.2 Sekundärliteratur

Adorno, Theodor. „Zeitlose Mode: Zum Jazz.“ In Ders. *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*. Berlin: Suhrkamp, 1969.

Bailey, Derek. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, Ashbourne: Moorland, 1980.

Bergson, Henri. *Les Données immédiates de la conscience: L'idée de la Durée*. Paris: Presses universitaires, 1948.

Borgo, David. *Sync or Swarm: Improvising Music in a Complex Age*. London: Bloomsbury Academic, 2005.

Cardew, Cornelius. *Cornelius Cardew - A Reader: a collection of Cornelius Cardew's published writings*. Herausgegeben von Edwin Prévost. Matching Tye, Essex: Copula, 2006.

Gagel, Reinhard. *Der vielschichtig-schöpferische Moment – Improvisation als soziale Kunst*. Dissertation an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Diss., Wien, 2008

Green, Barry und W. Timothy Gallwey. *The Inner Game of Music*. London: Pan Books, 1986.

Griffiths, Paul. *Modern Music: A concise History*. Revised Edition. London: Thames and Hudson, 1994.

König, Wolfgang. *Vinko Globokar: Komposition und Improvisation*. Wiesbaden: Breitkopf & Haertel, 1977.

Rolle, Christian. *Musikalisch-Ästhetische Bildung. Über die Bedeutung ästhetischer Erfahrung für musikalische Bildungsprozesse*. (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft, Bd. 24). Kassel: Gustav Bosse Verlag, 1999.

Santoro, Gene: *Charles Mingus. Myself When I'm Real*. In: Du. Die Zeitschrift für Kultur. Charles Mingus. The Talking Bass, Heft 723. Ottikon: Kulturmedien AG, 2002

Shapiro, Nat und Nat Hentoff. *Jazz erzählt: Von New Orleans bis West Coast*. München: dtv, 1962.

Smudits, Alfred. *Mediamorphosen des Kulturschaffens: Kunst und Kommunikationstechnologien im Wandel*. Wien: Braumüller, 2002.

Storb, Ilse und Klaus-Gotthard Fischer. *Dave Brubeck: Improvisationen und Kompositionen: Die Idee der kulturellen Wechselbeziehungen*. Frankfurt: Verlag Peter Lang, 1991.

Strawinsky, Igor. *Musikalische Poetik*. Mainz: Schott, 1949.

Vallas, Léon. *Les Idées de Claude Debussy*. Paris: Librairie de France, 1927.

5.3 Zeitschriften und Artikel

Andriessen, Louis: „Interview/Dialog mit Frances-Marie Uitti.“ *Contemporary Music Review* 25, Nr. 5/6 (October/December 2006): 541–548.

Baggenaes, Roland. „Interview mit Warne Marsh.“ *Coda Jazz Magazine*, Nr. 12 (1976): 2–5.

Brüstle, Christa. „Performativität/Performance in der neuen Musik.“ *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 10, Nr. 1 (2001): 271–283.

Deliège, Célestin. „Indétermination et improvisation.“ *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 2, Nr. 2 (1971): 155–191.

Felber, Andreas: *Harry Pepl – Die Überzeitlichkeit des Augenblicks*. Liner Notes. In: Harry Pepl: *Schönberg Improvisations*, CD, Universal/Emarcy 986 661-1, Europe 2004.

Konzertankündigung in der gamsbART Post, Ausgabe 12 (1990), Verlagspostamt 8010 Graz.

Lachner, Harry: „Harry Pepl: Über den Umgang mit alleinspielenden Flügeln und andere Paradoxa.“ *Jazzlive*, Nr.73 (1990): S.10

Magazin *TSCHINNBUMM*, Ausgabe Februar 1990, S.52

Musikverein Wien: Programmfolder zu Konzerten am 16.3.1989 und am 14.12.1989 im Brahmsaal des Musikverein Wien, Zyklus „Freude an Musik“, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Wien 1989.

Nettl, Bruno. „Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach.“ In *The Musical Quarterly*, Volume LX, Issue 1 (1974): 1–19.

Oberösterreichischer Kulturbericht, Folge 12/1988

Pepl, Harald. *Instant Composing*. Info-Text für Veranstalter. Manuskript im Besitz der Familie Pepl (1989).

Pitzek, Josef: Manuskript zum Komponistenportrait Harry Pepl vom 27.2.1990 im Brahmsaal des Musikvereins Wien (1990)

Reif, Ruth Renée. „Musik küsst Bildende Kunst.“ *Crescendo Magazin*, Nr. 5 (2018).

Steps, Heimo: gamsbART-Post Ausgabe 5/2006; gamsbART-Verein zur Förderung und Durchführung kultureller Aktivitäten in der Steiermark

Tomark, Chris. Kulturteil der *Kronenzeitung* vom 4. April 1988, S. 24.

Tosic, Ljubisa. „Harry Pepl 1945 – 2005“. *Der Standard*, Ressort Kultur (Printausgabe vom 6.12.2005).

Windisch, W. „Rillenreport: CD-Kritik zu Cracked Mirrors“. *Rillenpost Magazin* (1989).
Erscheinungszeitpunkt im Jahr 1989 nicht exakt feststellbar, da er auf dem
vorliegenden Exemplar des Artikels nicht aufscheint.

5.4 Interviews (siehe Appendix)

Günter Meinhart Interview Nr.1 - Leiter STUDIO PERCUSSION Graz / 22.11.2014

Günter Meinhart Interview Nr.2 - STUDIO PERCUSSION Graz / 13.9.2023

Herbert Kefer - Bratschist des Artis-Quartett / 7.1.2015

Josef Pitzek - Ensemble Wien / 19.1.2015

Wolfgang Puschnig - Saxophonist / 4.3.2015

Chris Dobrian - Komponist, University of California / 10.3.2015

Paul Urbanek - Keyboarder, Komponist / 21.4.2015

Heimo Steps (1946 - 2022) - Kulturjournalist / 8.7.2015

Guido Jeszensky - Univ.Prof. für Jazzgitarre an der KUG / 15.7.2023

Georg Pepl - Musikjournalist, Sohn Harry Pepls / 25.8.2015

Clemens Salesny - Saxophonist, Komponist / 20.9.2018

Wulf Müller - Artists & Repertoire Independent Manager / 31.8.2020

Richard Österreicher jun. - Tontechniker, Produzent / 14.12.2020

Elfriede Pirchner - Witwe von Werner Pirchner / 3.1.2021.

Johannes Meissl - Geiger des Artis Quartett / 4.1.2021

Wolfgang Reisinger (1955 - 2022) - Schlagzeuger, Komponist / 22.1.2021

Andreas Schreiber - Geiger, Komponist, Improvisator / 9.3.2022

Lorenz Raab - Trompeter, Komponist / 14.2.2023

Martin Bayer - Gitarrist, Komponist / 24.1.2023

Bert Mooiman - Pianist, Organist, Musiktheoretiker / 24.2.2023

Evan Parker - Saxophonist, Improvisator / 8.9.2023 via Email

Agnes Heginger - Sängerin, Komponistin / 21.2.2024

Karst De Jong - Pianist, Improvisator / 14.2.2023

Armin Pokorn - Gitarrist und Komponist / 12.4.2023

5.5 Medien - Tonträger

Abercrombie, John / Johnson, Marc / Erskine, Peter: *Current Events*, LP/CD, ECM1311, Deutschland 1986.

Absolute Ensemble feat. Joe Zawinul: *Absolute Zawinul*, CD, Intuition Records INT3456-2, Deutschland 2009.

Bechet, Sydney: *Blues of Bechet / The Sheik of Araby*, LP, RCA Victor 27485, USA 1941.

Brecker, Michael: *Don't Try This At Home*, CD, MCAD-42229, USA 1988.

Caine, Uri: *Urlicht / Primal Light*, CD, Winter&Winter Records 910004-2, Deutschland 1997.

Coleman, Ornette: *Free Jazz - A Collective Improvisation By The Ornette Coleman Double Quartet*, LP, Atlantic Records SD1364, USA 1961.

Coleman, Ornette / Metheny, Pat: *Song X*, CD/LP, Geffen Records 924096, Europe 1986.

Coleman, Ornette / The London Symphonic Orchestra: *Skies Of America*, LP, Columbia Records 31562, USA 1972.

Coleman, Ornette / The Ornette Coleman Quartet: *This Is Our Music*, LP, Atlantic Records SD1353, USA 1961.

Corea, Chick / Chick Corea Electric Band: *Light Years*, CD, GRP Records GRD 59546-2, USA 1988.

Corea, Chick: *The Chick Corea Electric Band*, LP/CD, GRP 1026, USA 1986.

Coryell, Larry: *Lady Coryell*, LP, Vanguard Apostolic VSD6509, USA 1969.

Courvoisier, Sylvie / Demierre, Jacques: *Deux Pianos*, CD, Intakt CD064, Schweiz 2000.

Ellington, Duke: *Far East Suite*, LP, Bluebird/RCA LSP3782, USA 1967.

Evans, Bill: *Conversations with Myself*, LP, Verve Records V-8526, USA 1963.

Evans, Bill: *Further Conversations with Myself*, LP, Verve Records V-8727, USA 1967.

Evans, Bill: *New Conversations*, LP, Warner Bros. BSK 3177, USA 1978.

Evans, Gil / Davis, Miles: *Miles Ahead*, LP, Columbia Records CL1041, USA 1957.

Evans, Gil / Davis, Miles: *Porgy&Bess*, LP, Columbia Records CL1274, USA 1959.

Evans, Gil / Davis, Miles: *Sketches of Spain*, LP, Columbia Records CL1480, USA 1960.

Frisell, Bill: *Ghost Town*, CD, Elektra Nonesuch 7559-79583-2, USA 2000.

Giuffre, Jimmy: *Piece For Clarinet And String Orchestra / Mobiles*, LP, Verve Records V-8395, USA 1961.

Hall, Jim: *Dedications and Inspirations*, CD, Telarc CD-83365, Europe 1994.

Jarrett, Keith: *The Köln Concert*, Doppel-LP, ECM 1064, Deutschland 1975.

Kaiser, Henry: *Lemon Fish Tweezer*, CD, Cuneiform Records RUNE45, USA 1992.

Mehldau, Brad: *Largo*, CD, Warner Bros. Records 9362-48114-2, Deutschland 2002.

Metheny, Pat: *New Chautauqua*, LP, ECM-Records 1131, Deutschland 1979.

Metheny, Pat / Pat Metheny Group: *Offramp*, LP, ECM1216, Deutschland 1982.

Metheny, Pat / Pat Metheny Group: *Still Life (Talking)*, CD, Geffen Records 9 24145-2, USA 1987.

Metheny, Pat: *Orchestrion*, CD, Nonesuch Records 7559-79847-3, Europe 2010.

Mingus, Charles: *Let My Children Hear Music*, reissued auf CD, Columbia Records CK48910, USA 1991.

Paul, Les: *Lover / Brazil*, Schellack, Capitol Records 1537, USA 1947.

Pepl, Harry / Airmail: *Light Blues*, CD/LP, Amadeo Records 835305, Österreich 1988.

Pepl, Harry / Joos, Herbert / Christensen, Jon: *Cracked Mirrors*, CD/LP, ECM1356 Deutschland 1988.

Pepl, Harry: *Schönberg Improvations*, LP/CD, Amadeo Records 843086-1/2, Österreich 1990.

Pepl, Harry: *Schönberg Improvisations*, CD, Universal/Emarcy 986 661-1, Europe 2004.

Pepl, Harry: *Flow*, CD, PAO Records CD101040-2, Österreich/Deutschland/Schweiz 1996.

Pepl, Harry: *Harry Pepl & Clemen Salesny / Martin Bayer / Peter Primus Frosch / Agnes Heginger*, Fullmax Recordings 15-01-CD (Doppel-CD), Wien, 2015.

Pirchner, Werner / Pepl, Harry: *Jazzzwio – Gegenwind*, LP, Mood Records 23999, Deutschland 1980.

Pirchner, Werner / Pepl, Harry: *Jazzzwio – Live, Montreux '81*, LP, WEA 58393, Österreich 1981.

Pirchner, Werner / Pepl, Harry / DeJohnette, Jack: *Werner Pirchner / Harry Pepl / Jack DeJohnette*, LP, ECM-Records – ECM1237, Deutschland 1983.

Portal, Michel: *Turbulence*, LP/CD, Harmonia Mundi HMC5186, Frankreich 1992.

Rava, Enrico / Saluzzi, Dino Quintet: *Volver*, LP, ECM-Records ECM 831 395-2, Deutschland 1987.

Scelsi, Giacinto: *Suite Nr. 8 Bot Ba, Suite Nr. 9 Ttai*, CD, Musikproduktion Dabringhaus Und Grimm MDG 613 1777, Deutschland 2015.

Schneider, Maria: *Evanescence*, CD, Enja Records ENJ-8048-2, Deutschland, 1994.

STUDIO PERCUSSION graz: *Studio Percussion Plays Pepl / Muthspiel / Pokorn*, CD, Extraplatte EX242-2, Wien 1995.

Tristano, Lennie / Marsh, Warne: *Abstraction & Improvisation*, CD, FIFEF0UR18, Europe 2007.

5.6 Audiovisuelle Quellen

Bailey, Derek: *On The Edge: Improvisation in Music*. Harcourt Films, Großbritannien 1992. In: Internet Movie Database. <https://www.imdb.com/title/tt26492205/> abgerufen am 20.2.2024.

HarryPepl/Herbert Joos/Tony Oxley live in Tamsweg am 15.12.1988; ORF-Aufzeichnung, dem Verfasser als Audio-Datei vorliegend.

Youtube. „Harry Pepl / Herbert Joos / Jon Christensen - Trio Concert (German TV, Stadtgarten Köln, 1989).“ Abgerufen am 16.4.2020.
<https://www.youtube.com/watch?v=p5az8AgrpPo&feature=youtu.be>.

YouTube. „Harry Pepl (tape) & The (Lonely) Single Swinger Band - Short Documentary.“ Abgerufen am 22.2.2023.

<https://www.youtube.com/watch?v=MWylwQgSMEA>.

YouTube. „Improvisation Piano exercises from Chick Corea.“ Abgerufen am 14.12.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=yfoxdFHG7Cw>.

YouTube. „Jarle Berntoff – Choices.“ Abgerufen am 22.1.2024.

https://www.youtube.com/watch?v=Chsn0_-94kA.

5.7 Online-Ressourcen

Answers. „What is improvation?“ Abgerufen am 26.4.2020.

https://www.answers.com/Q/What_is_improvation.

Artis Quartett Wien. Abgerufen am 4.3.2022. <https://www.artis-quartett.at/>.

Artis Quartett Wien. „Artis-Quartet Vienna.“ Abgerufen am 18.2.2024.

<https://www.artis-quartett.at/e/main.html>.

Artistic Research Center. „Johannes Kretz.“ Abgerufen am 20.2.2024.

https://www.mdw.ac.at/ar_center/de/team-kretz_de/.

ASLSP – John-Cage-Orgel-Kunst-Projekt Halberstadt. Abgerufen am 17.1.2024.

<https://www.aslsp.org/das-projekt.html>.

Association for the Advancement of Creative Musicians. Abgerufen am 24.2.2024.

<https://www.aacmchicago.org/>.

Atelier Bajadere. „Rainer Rygalyk.“ Abgerufen am 18.2.2023.

<https://www.atelierbajadere.at/kuenstler/rainer-rygalyk/>.

Audiomack. „Ö3 Musikbox Schnipsel: Harry Pepl Portrait Walter Gröbchen T15.“

Abgerufen am 22.3.2023. <https://audiomack.com/song/3-musicbox-schnipsel/harry->

[pepl-portrait-walter-grobchent15?fbclid=IwAR1WThcUeBwVU_5pntD60luTNEWe13SVpppyFWvJdzjFnX7GygEosE8-1rY](https://www.pepl-portrait-walter-grobchent15?fbclid=IwAR1WThcUeBwVU_5pntD60luTNEWe13SVpppyFWvJdzjFnX7GygEosE8-1rY).

Blue Tomato. „Rainer Rygalyk/Harry Pepl: Habanero - Slide - Show.“ Abgerufen am 7.3.2024. <https://www.bluetomato.cc/live/17092004.htm>.

Berger, Jonathan. “Brahms at the Piano. Sonic archeology: An analysis and transcription of the 1889 cylinder recording of Johannes Brahms performance of a segment of his First Hungarian Dance.” Abgerufen am 26.3.2024
<https://ccrma.stanford.edu/groups/edison/brahms/brahms.html>

Bosco, Umberto. „Improvvisazione.“ Enciclopedia Italiana Treccani. Abgerufen am 4.4.2024. https://www.treccani.it/enciclopedia/improvvisazione_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

Cobb, Michael. „DOS (Disk Operating System).“ ComputerWeekly. Abgerufen am 22.2.2024. <https://www.computerweekly.com/de/definition/DOS-Disk-Operating-System>.

Delamar. „Was ist eine Hüllkurve?“ Abgerufen am 1.3.2022.
<https://www.delamar.de/faq/huellkurve-teil-1-17286/>.

Dobrian, Chris. „Thoughts on Composition and Improvisation.“ Department of Music: UCI Claire Trevor School of the Arts. Abgerufen am 16.2.2024.
<https://music.arts.uci.edu/dobrian/CD.comp.improv.htm>.

Duden. „Transkription.“ Abgerufen am 27.9.2023.
<https://www.duden.de/rechtschreibung/Transkription>.

Duden. „Flucht.“ Abgerufen am 19.5.2024.
https://www.duden.de/rechtschreibung/Flucht_Ausbruch

ECM-Records. Abgerufen am 17.4.2024.

<https://www.ecmrecords.com/catalogue/143038751244/cracked-mirrors-harry-pepl-herbert-joos-jon-christensen>.

Földvári Books. „Inscribed by Ligeti - Association Copy of Artikulation's Aural Score.“

Abgerufen am 7.3.2024. <https://www.foldvaribooks.com/pages/books/977/gyorgy-ligeti-rainer-wehinger-foreword-erhard-karkoschka/artikulation-elektronische-musik-eine-horpartitur-von-rainer-wehinger-electronic-music-an>.

gamsbART. Abgerufen am 23.2.2023. <https://www.gamsbartjazz.at/>.

Harry Pepl. www.harrypepl.com. Abgerufen am 13.2.2024.

Harry Pepl. „Biografie.“ Abgerufen am 18.2.2023.

<https://www.harrypepl.com/de/biografie>.

Harry Pepl. „Harry Pepl's Lonely Single Swinger Band.“ Abgerufen am 28.12.2021.

<https://www.harrypepl.com/de/harry-pepl-lonely-single-swinger-band>.

Instant Composers Pool. Abgerufen am 26.12.2023.

<https://www.icporchestra.com/history>.

Instant Gaming. Abgerufen am 23.2.2024. <https://www.instant-gaming.com/>.

Instant Music Licensing. Abgerufen am 24.2.2024.

<https://music.instantlicensing.com/>.

ISEA Archives. „Donald Craig.“ Abgerufen am 20.2.2024. [https://isea-](https://isea-archives.siggraph.org/person/donald-craig/)

[archives.siggraph.org/person/donald-craig/](https://isea-archives.siggraph.org/person/donald-craig/).

JazzStandards. Abgerufen am 8.5.2024.

<https://www.jazzstandards.com/compositions-1/bluemonk.htm>

Jazzwerkstatt Wien. Abgerufen am 19.9.2023. <http://jazzwerkstatt.at/de/>.

Lyle Mays. Abgerufen am 24.2.2024. <https://www.lylemays.com/>.

Meagher, Jennifer. „Commedia dell’arte.“ The Metropolitan Museum of Art.
Abgerufen am 26.12.2023. http://www.metmuseum.org/toah/hd/comm/hd_comm.htm.

MIDI Association. „55th Grammy Award for MIDI.“ Abgerufen am 26.5.2024.
<https://midi.org/55th-grammy%20ae-award-for-midi>

Minidisc. „What are MiniDiscs?“ Abgerufen am 7.3.2024.
https://www.minidisc.org/part_What_are_MiniDiscs.html.

Music austria. „Anspannen, Überspannen, Abspannen.“ Abgerufen am 29.8.2022.
<https://db.musicaustria.at/node/129944>.

Music austria. „Pepl Harry.“ Abgerufen am 13.2.2024.
<https://db.musicaustria.at/node/70644>.

Musikdatenbank des Music Information Center Austria mica. „Martin Heinzle,
Kontrabassist“ Abgerufen am 2.4.2024. <https://db.musicaustria.at/node/208321>

Musikdatenbank des Music Information Center Austria mica. „Phil Yaeger, Posaunist,
Komponist/Arrangeur“. Abgerufen am 2.4.2024
<https://db.musicaustria.at/node/175636>

Nonesuch. „Ghost Town by Bill Frisell.“ Abgerufen am 7.3.2024.
<https://www.nonesuch.com/albums/ghost-town>.

Pat Metheny. Abgerufen 20.2.2024 <https://www.patmetheny.com/orchestrioninfo/>

PONS. Online Wörterbuch Latein-Deutsch. Abgerufen am 12.4.2023.
<https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/latein-deutsch/improvisus>.

PONS. Online Wörterbuch Latein-Deutsch. Abgerufen am 17.1.2024.

<http://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/latein-deutsch/componere>.

PONS. Online Wörterbuch Latein-Deutsch. Abgerufen am 22.2.2024.

<http://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/latein-deutsch/instans>.

Roger Evernden. „Improvation – Album Notes.“ Abgerufen am 22.2.2024.

<https://www.rogerevernden.net/albums/improvation/>.

Sammlung Essl. „Einkreisung – Studio Percussion graz.“ Abgerufen am 16.2.2024.

http://sammlung-essl.at/jart/prj3/essl/main.jart?content-id=1465039459955&rel=de&article_id=1399965033941&x=1&event_id=1399965033944&reserve-mode=active.

Sidney Bechet Productions. Abgerufen am 22.1.2024. <https://www.sidney-bechet-productions.com/sidney-bechet/biographie-sidney-bechet/>.

Simmons. „The Simmons Story.“ Abgerufen am 15.2.2024.

<https://simmonsdrums.net/history/>.

Soper, Taylor. „Amazon drops ‚Instant‘ from ‚Instant video‘, streamlining its stream brand.“ GeekWire. Abgerufen am 9.5.2020. <https://www.geekwire.com/2015/amazon-drops-the-instant-from-video-service-now-called-simply-amazon-video/>.

Soundcloud. „Harry Pepl.“ Abgerufen am 21.2.2023.

<https://soundcloud.com/search?q=harrypepl>.

Soundcloud. „Harry Pepl (tape) & The (Lonely) Single Swinger Band - LIVE 2018.“

Abgerufen am 22.2.2023. https://soundcloud.com/clemenssalesny/sets/harry-pepl-tape-the-lonely?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing.

SR-Archiv österreichischer Populärmusik. „Studio Percussion Plays Hary Pepl/Wolfgang Muthspiel/Armin Pokorn.“ Abgerufen am 14.7.2022.

<http://www.sra.at/record/6482>.

Stockhausen, Christel: „Stockhausens Tierkreis. Einführung und Hinweis zur praktischen Aufführung“ Abgerufen am 3.7.2024

http://www.karlheinzstockhausen.org/zodiac_supplement_german.htm

Studio Percussion graz. „Über SPg.“ Abgerufen am 31.8.2022.

http://www.studiopercussion.com/?page_id=2165.

Sun, Kevin. „An Interview with Herbie Hancock.“ The Harvard Crimson. Abgerufen am 22.2.2024. <https://www.thecrimson.com/article/2014/3/27/interview-herbie-hancock/>.

Taylor, Yuval. „Does the Overdub Undercut Jazz.“ Faking It. Abgerufen am 16.2.2024. https://fakingit.typepad.com/faking_it/2007/05/does_the_overdu.html.

Technikum29. „Pianola: Querschnitt durch die Pneumatik.“ Abgerufen am 28.5.2021. <https://www.technikum29.de/de/geraete/pianola-funktionserklaerung/>.

Tomas Schmit Archiv. Abgerufen am 21.2.2024.

<https://www.tomasschmit.com/index.php?id=47>.

TonArt Hamburg. Abgerufen am 25.4.2023. <https://tonarthamburg.com/die-musiker/manfred-stahnke/>.

Tosic, Ljubisa. „Inntöne-Festival: Session mit der Historie.“ *Der Standard*, Online-Ausgabe (12.5.2016). Abgerufen am 15.2.2023.

<https://www.derstandard.at/story/2000036855877/inntoene-festival-session-mit-der-historie>.

Universal Edition. Abgerufen am 3.4.2023.

<http://www.universaledition.com/komponisten-und-werke/Friedrich-Cerha/Instants/komponist/130/werk/13298>.

Vienna Symphonic Library. Abgerufen am 24.2.2024. <https://www.vsl.co.at/de>.

Weissner, Carl. „Buk Sings His Ass Off: Erinnerungen des Übersetzers Carl Weissner an Charles Bukowski.“ Literaturkritik. Abgerufen am 27.6.2021. <https://literaturkritik.de/buk-sings-his-ass-off,27036.html>.

Westphal, Reinhold. „Austrophon Schallplatten Studio Ges.m.b.H.“ Oesterreichisches Musiklexikon online. Abgerufen am 25.5.2021. https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_A/Austrophon.xml.

Whitehead, Kevin. „History.“ Instant Composers Pool. Abgerufen am 26.12.2023. <https://www.icporchestra.com/history>.

Whitehead, Kevin. „History.“ Instant Composers Pool. Abgerufen am 20.2.2024. <https://www.icporchestra.com/history>.

Wikipedia. „Agogo.“ Abgerufen am 19.9.2022. <https://de.wikipedia.org/wiki/Agog%C3%B4>.

Wikipedia. „Bösendorfer (Unternehmen).“ Abgerufen am 25.5.2021. [https://de.wikipedia.org/wiki/B%C3%B6sendorfer_\(Unternehmen\)](https://de.wikipedia.org/wiki/B%C3%B6sendorfer_(Unternehmen)).

Wikipedia. „Claves.“ Abgerufen am 19.9.2022. <https://de.wikipedia.org/wiki/Claves>.

Wikipedia. „Der mit dem Wolf tanzt.“ Abgerufen am 7.3.2024. https://de.wikipedia.org/wiki/Der_mit_dem_Wolf_tanzt.

Wikipedia. „Finale (Software).“ Abgerufen am 13.2.2023. [https://de.wikipedia.org/wiki/Finale_\(Software\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Finale_(Software)).

Wikipedia. „Fluxus Art Movement.“ Abgerufen am 26.12.2023. <https://en.wikipedia.org/wiki/Fluxus>.

Wikipedia. „Johann Mattheson.“ Abgerufen am 26.12.2023.

https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Mattheson.

Wikipedia. „Jon Christensen.“ Abgerufen am 22.2.2023.

https://de.wikipedia.org/wiki/Jon_Christensen.

Wikipedia. „Laid Back (Musiktheorie).“ Abgerufen 27.9.2023.

[https://de.wikipedia.org/wiki/Laid_Back_\(Musiktheorie\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Laid_Back_(Musiktheorie)).

Wikipedia. „Livery Stable Blues.“ Abgerufen am 10.10.2023.

https://en.wikipedia.org/wiki/Livery_Stable_Blues.

Wikipedia. „Logic Pro.“ Abgerufen am 18.2.2023.

https://de.wikipedia.org/wiki/Logic_Pro.

Wikipedia. „Louis Andriessen.“ Abgerufen am 7.3.2024.

https://de.wikipedia.org/wiki/Louis_Andriessen.

Wikipedia. „MIDI.“ Abgerufen am 19.9.2023.

<https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=MIDI&oldid=237178823>.

Wikipedia. „Notator SL.“ Abgerufen am 24.2.2022.

https://de.wikipedia.org/wiki/Notator_SL.

Wikipedia. „Pianola.“ Abgerufen am 7.3.2024. <https://de.wikipedia.org/wiki/Pianola>.

Wikipedia. „Shaker (Musik).“ Abgerufen am 19.9.2022.

[https://de.wikipedia.org/wiki/Shaker_\(Musik\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Shaker_(Musik)).

Wikipedia. „Sibelius (Software).“ Abgerufen am 13.2.2023.

[https://de.wikipedia.org/wiki/Sibelius_\(Software\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Sibelius_(Software)).

Wikipedia. „Timbales.“ Abgerufen am 15.2.2024.

<https://de.wikipedia.org/wiki/Timbales>.

Wikipedia. „Transkription (Schreibung).“ Abgerufen am 21.2.2024.

[https://de.wikipedia.org/wiki/Transkription_\(Schreibung\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Transkription_(Schreibung)).

Yourdictionary. „Groove Definition.“ Abgerufen am 7.3.2024.

<https://www.yourdictionary.com/groove>.

Zawinul online. „Zawinul’s Keyboards“. Abgerufen am 22.2.2024.

<http://www.zawinulonline.org/Keyboards.html>

5.8 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Harald „Harry“ Pepl (Quelle: Nachruf auf <https://www.musikergilde.at/de/Zeitung/Harry-Pepl-ein-Nachruf.html> abgerufen am 22.4.2024)

Abbildung 2: Jimmy Giuffre: Album *Piece for Clarinet and String Orchestra / Mobiles* (1961). Verve Records V-8395

Abbildung 3: Jazzzwio - Werner Pirchner und Harry Pepl im Jahr 1979 (Quelle: <https://www.musicaustria.at/tribute-to-harry-pepl-im-porgy-2/> abgerufen am 22.4.2024)

Abbildung 4: Wassily Kandinsky: *Improvisation* (um 1913)

Abbildung 5: Harry Pepls Instant-Composing-Verfahren

Abbildung 6: Harry Pepl (l.) in seinem Studio in Hernstein – mit dem Fotografen Rainer Rygalik

Abbildung 7: Harry Pepls Midi-Setup live und für Instant Composing mit verbundenem ATARI-Computer

Abbildung 8: Cover des Albums *Cracked Mirrors*

Abbildung 9: Original-Manuskript *Ballentine For Valentine*

Abbildung 10: Transkription *More Far Out Than East*

Abbildung 11: Innenleben des MIDI-Computerflügel Bösendorfer 290-SE

Abbildung 12: Harry Pepl am Computerflügel sitzend, im Hintergrund Dave Liebman (Mitte)

Abbildung 13: Harry Pepl und Dave Liebman (r.)

Abbildung 14: Beginn von *Alone Is a Golden Stone*. Transkription Stefan Heckel

Abbildung 15: Partitur-Ausschnitt aus „Über Kurz oder Lang...“

Abbildung 16: vgl. Delamar, „Was ist eine Hüllkurve?“, abgerufen am 1.3.2022,
<https://www.delamar.de/faq/huellkurve-teil-1-17286/>.

Abbildung 17: Partitur-Ausschnitt aus „Anspannen, Überspannen, Abspannen“

Abbildung 18: Partiturauszug Anspannen, Überspannen, Abspannen - Teil B

Abbildung 19: Harry Pepl am Flügel im Brahmsaal des Wiener Musikvereins

Abbildung 20: Screenshot aus Logic Pro

Abbildung 21: Notenskizze für *Frischwärts* 2015, von Martin Bayer zur Verfügung
gestellt

Abbildung 22: Screenshot aus Logic Pro

Abbildung 23: „Geraffte“ Partitur zu *Dedicated to Michele Noiret's Stockhausen*,
Transkription Stefan Heckel

Abbildung 24: Partitur mit Verbalanleitungen zu Michèle Noiret's *Stockhausen*

Abbildung 25: Plakat für das Konzert von STUDIO PERCUSSION graz am
11.3.1992

Abbildung 26: CD-Cover/Back-Cover *STUDIO PERCUSSION Plays*
Pepl/Pokorn/Muthspiel

Abbildung 27: CD-Cover/Back-Cover *Schönberg Improvations* (Originalalbum
Amadeo 1990)

Abbildung 28: CD-Cover/Back-Cover *Schönberg Improvisations* (Re-Issue Universal
Records 2004)

Abbildung 29: *Cracked Mirrors* 1987–88. Cover/Back-Cover CD *Cracked Mirrors*
(ECM Records 1988)

Abbildung 30: Ankündigung für ein Konzert des Projekts *Cracked Mirrors* am
18.4.1988

6. Appendix

6.1 Über den Autor

Der Autor Stefan Heckel stammt aus Graz und studierte Klavier und Komposition an der Musikuniversität Graz (Mag.art.) und der Royal Academy of Music in London (Postgraduate Performance Diploma with Merit). Seine künstlerischen Projekte und Ensembles bewegen sich im Bereich von Weltmusik, Jazz, Crossover und Community Music. Er produzierte mehrere Tonträger mit eigenen Werken und wirkte als Akkordeonist und Pianist auf mehreren Produktionen mit. Er schreibt Theatermusik, organisiert Kindermusikprojekte und bringt improvisierte Musik in soziale Kontexte wie z.B. Krankenhäuser. Stefan Heckel erhielt den Harry Pepl Jazzpreis, den Al Quds Composition Award und das Niklaus-Harnoncourt-Stipendium für die Bildung junger Menschen 2024 vom Land Steiermark. Er wirkte als Musiker im Forschungsprojekt ProMimic (*Professional Excellence in Meaningful Music in Health Care*) an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien von 2019–2023 mit. Er ist Lehrender an der Kunstuniversität Graz sowie an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien.

6.2 Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Dissertation selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Dissertation wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Stefan Heckel'.

Wien, am 17. Juli 2024

Mag.art. Stefan Heckel

6.3 Interviews mit Zeitzeug*innen und Musikerkolleg*innen

6.3.1 Interview-Design und Vorbedingungen

Alle Interviews wurden mit Blick auf qualitative Ergebnisse mit möglichst offener Fragestellung geführt. Im Vorfeld wurden die Interviewpartner*innen (in weiterer Folge auch als „Interviewees“ bezeichnet) kontaktiert, nach ihrer Bereitschaft für ein Interview befragt und um ihr Einverständnis zur Verwendung der daraus abgeleiteten Daten gebeten. Als Leitfaden für die Interviews diente die folgende Struktur:

1. Begrüßung – Vorstellung des Dissertationsthemas und der Forschungsfragen (in mehr oder weniger strengem wissenschaftlichen Format – je nach Interviewpartner*in)
2. Hauptteil: je nach Informationsstand des Interviewees beginnend mit freier Erzählung oder mit einer Einstiegsfrage, weiterer Fragen oder freie Erzählung durch den/die Interviewee
3. Zusammenfassung – eigene Beobachtungen des Autors als Feedback
4. Klärung der genauen Namensbezeichnung, Funktion, Titel der Interviewpartner*in, gegebenenfalls genaue Beziehung zu Harry Pepl (z.B. ehemalige/r Student*in, Mitmusiker*in etc.)
5. Geplante Dauer des Interviews ca. 30–60 Minuten.

Die meisten Interviewees kannten Harry Pepl noch zu dessen Lebenszeit und waren entweder persönlich oder beruflich mit ihm in Beziehung. Es ist festzustellen, dass alle Interviewees dem Musiker Harry Pepl mit großem Respekt und teilweise auch großer Bewunderung gegenüberstehen. Sein relativ früher Tod mit nur 60 Jahren, der auf ca. 10 Jahre Abwesenheit vom Live-Geschehen folgte, hinterließ bei vielen der Interviewpartner*innen ein Gefühl von Verlust. Es war zu erwarten, dass kritische Bemerkungen der Interviewees zu Pepls Methode des *Instant Composing* und den daraus entstandenen Werken aus den besagten Gründen eher nicht aufkommen würden, vor allem weil die Interviewpartner*innen damit rechnen mussten, dass ihre Anmerkungen in dieser Arbeit aufscheinen würden. Davon unterscheiden sich ganz klar Interviews mit Experten, die Pepl selbst nicht kannten und denen die *Instant Composing* Methode Pepls erst durch den Verfasser vorgestellt wurde. Einige Interviews wurden aufgrund der räumlichen Distanz über Videokonferenz oder Telefon

geführt, andere in Präsenz. Einige Interviews wurden als E-mail-Konversation geführt, wobei von manchen Interviewpartner*innen ein einziges Antwort-Mail zurückkam, teils aber eine Konversation aus mehreren E-mails erfolgte. Die hier veröffentlichte Aufzeichnung der Interviews folgt keinem strengen Schema, einige Interviews sind im originalen Wortlaut abgebildet, andere als Gedächtnisprotokoll dokumentiert. Für Harry Pepl wird im weiteren Verlauf häufig das Kürzel „HP“ verwendet, für Interviewees nach erster vollständiger Nennung die Initialen.

6.3.2 Interview Nr. 1 mit Günter Meinhart

Perkussionist, Gründer und Leiter des STUDIO PERCUSSION graz

22.11.2014 in Präsenz an der Kunstuniversität Graz

Gedächtnisprotokoll

Befragung von Günter Meinhart (in weiterer Folge GM) zu drei Werken, die Harry Pepl für zwei Ensembles schrieb, bei denen Meinhart mitwirkte: für STUDIO PERCUSSION graz, das von GM gegründete Perkussionsensemble und für das *Austrian Art Ensemble*, bei dem Meinhart als Perkussionist mitspielte.

1. Werk für das Austrian Art Ensemble (Ohne Titel)

GM sagt, dass die Partitur beinahe unspielbar war und meint, das Ensemble sei daran gescheitert. Er erwähnt als Beispiel einen Marimba-Part, der rechte und linke Hand in einem sehr schnellen Tempo extrem weit auseinander spielen lässt – unisono mit Klavier. Das Werk wurde nicht aufgeführt.

2. *Anspannen, Überspannen, Abspannen* (komponiert 1992, uraufgeführt in Graz 1993,) für STUDIO PERCUSSION graz (SPg)

Anspannen, Überspannen, Abspannen (A.Ü.A) entstand im Dunstkreis des Jazzinstituts der damaligen Musikhochschule Graz (heute Kunstuniversität Graz), wo Harry Pepl (HP) als Professor für Jazzgitarre lehrte und GM Dozent für Perkussion war. Harry Pepl zeigte damals eine sehr starke Affinität zum Schlagzeugspiel, das er selbst hervorragend beherrschte. A.Ü.A entstand als Auftragskomposition für SPg. Die

Vorgabe war nur, dass es für fünf Perkussionisten sein sollte. HP wollte genau wissen wer Schlagzeug spielt und hatte dafür sehr konkrete Vorstellungen. Für die übrigen vier Perkussionisten überließ er die konkreten Parts eher den Spieler*innen selbst. GM sagt, dass die so entstandene Komposition ziemlich genau so klang wie HP selbst spielte. HP konzipierte das Werk mit Zuspielungen, die er selbst vorab mit der MIDI-Gitarre aufnahm und als DAT-Band der Partitur hinzufügte.

Die Partitur wurde von HP sehr spät abgeliefert und hatte eine Form, bei der nicht klar war, wo man einsteigen sollte. Auch war unklar, wie die Partitur und die Zuspielungen koordiniert sein sollten. HP hatte sich das nach Meinung von GM auch nicht überlegt. Die Zuspielungen lagen als DAT-Band vor. In der Partitur waren Anmerkungen über die jeweiligen Sounds am Band. Auf den Hinweis von GM, dass die Synchronisierung auf diese Weise sehr vage bliebe meinte HP, dass es schon so passe.

Die Probenarbeit fand an der Musikschule Ilz statt, der GM damals als Direktor vorstand. HP war bei den Proben anwesend und meinte, man solle möglichst das spielen was in der Partitur stehe, sich aber auch Freiheit nehmen etwas wegzulassen wenn es nicht passe. SPg war damals sehr auf punktgenaues Partiturspiel trainiert – so war dies eine sehr große Herausforderung. HP wollte, dass das Werk „läuft“ und alles fließt. Es ging beim Proben um die technische Ausführung, um Verhältnisse und um sogenannte „Wellen“.

Auf die Frage, ob der Kompositionsprozess wirklich „instant“, also aus dem Moment heraus erfolgte, oder ob er längere Zeit benötigt hätte, meint GM, dass es wirklich eine *Instant Composition* gewesen wäre. GM glaubt nicht, dass HP das vom Computer erzeugte Notenmaterial editierte, sondern es so ablieferte wie es der Drucker als „first take“ ausgab. GM meint, dass HP alle fünf Parts einzeln und „instant“, also improvisatorisch, eingespielt hat. Die einzelnen Teile sind als Buchstaben A-B-C-D-E bezeichnet, wobei für das Live-Konzert die Reihenfolge auf A-B-C-E-D geändert wurde.

Bewertung/Beurteilung: GM meint, dass das sehr frei angelegte Werk zum damaligen Zeitpunkt für SPg sehr ungewohnt war und leichtes Unbehagen im Ensemble hervorrief. Mit seinen heutigen Hörgewohnheiten findet GM das Werk extrem „geil“ und

„hip“. Bei der Uraufführung fühlte sich das Ensemble nicht ganz wohl, bei der CD-Produktion (separate Aufnahme!) war dann vieles klarer und vertrauter. GM meint, dass HP die Aufführung des Stückes wahrscheinlich gerne punktgenauer gehabt hätte.

Frage an GM: Wie kam HP zum Komponieren für klassische Ensembles?

GM kann nicht sagen warum HP sich zunehmend als Komponist (auch für klassische Ensembles) profilieren wollte. GM meint, die technologischen Neuerungen der 80er (MIDI-Gitarre, Computer) hätten es HP ermöglicht, seine Musik zu notieren. Er sei nie der Typ gewesen, der Noten händisch aufschrieb, dies sei durch Sequenzer und Notationsprogramme möglich geworden. (Anm. des Verfassers: es liegen mehrere handschriftliche Notationen von Harry Pepls früheren Jazz-Stücken vor, die vorwiegend Melodien enthalten – quasi Lead Sheets – und gut lesbar sind.)

3. *Zeitraffer* (2000) STUDIO PERCUSSION graz

für Zuspieldungen und Perkussionsensemble

UA am 1.4.2000 im Schoemerhaus des Essl-Museum in Klosterneuburg in Abwesenheit des Komponisten

Im Gegensatz zu A.Ü.A kam HP auf STUDIO PERCUSSION graz zu und schlug vor, noch ein Werk zu schreiben. *Zeitraffer* ist interessanterweise zur Gänze mit der Hand notiert inkl. aller Texte. GM sagt, dass das Werk problemlos spielbar war. Auch die Koordination der Zuspieldungen funktionierte problemlos. Diese waren nicht rhythmisch/metrisch angelegt sondern rein klanglich. HP lebte damals nach zwei überstandenen Gehirnschlägen sehr gesundheitsbewusst. GM beschreibt ihn bei der Probe als rekonvaleszenten, ganz auf Ruhe bedachten Menschen. Die Probezeiten waren genau fixiert, so auch die Dauer von Pepls Anwesenheit. Zum Konzert im Schoemerhaus sei er gar nicht gekommen, da er sich um seinen Puls und Blutdruck sorgte. Er meinte, sein Puls dürfe um „nichts“ hinaufgehen, daher könne er sich das Konzert unmöglich anhören.

Aus dem Programm zur UA des Werkes *Zeitraffer* – Harry Pepl schrieb selbst die einleitenden Worte:

Harry Pepl

Zeitraffer

für Schlagzeugensemble und Zuspielband (2000) - Uraufführung

"Welche Veränderungen müssen jetzt eintreten in unsrer Anschauungsweise und in unsren Vorstellungen! Sogar die Elementarbegriffe von Zeit und Raum sind schwankend geworden." Hellsichtig was Heinrich Heine anlässlich der Erfindung der Eisenbahn konstatiert hatte: "Der Raum wird getötet und es bleibt nur noch die Zeit übrig." Raffen von Zeit ist Devise unserer Zeit: Beschleunigung und der simultane Ablauf von mehreren Ereignissen. Zweck: Einsparung von Zeit. Ich bin Kind unserer Zeit: Zeitraffer ist auch meine Devise. Real-time composing (meine Arbeitsmethode): Totale Improvisation im Sog der Geschwindigkeit des Augenblicks. Resultat: Ein Spiel mit Wellen und Gezeiten. Kunst hat die Aufgabe, Tendenzen der Zeit nicht bloß zu verneinen, sondern auch zu verschärfen.⁴⁰⁸

Harry Pepl

⁴⁰⁸ Informationen zum Konzert auf der Webseite der Kunstsammlung Essl: Sammlung Essl „Einkreisung – Studio Percussion graz,“ abgerufen am 16.2.2024, http://sammlung-essl.at/jart/prj3/essl/main.jart?content-id=1465039459955&rel=de&article_id=1399965033941&x=1&event_id=1399965033944&reserve-mode=active.

6.3.3 Interview Nr. 2 mit Günter Meinhart

13.9.2022 via ZOOM online

Transkription eines Auszuges des Interviews

Stefan Heckel: Wer spielte bei der Uraufführung des Werkes *Anspannen, Überspannen, Abspannen* Schlagzeug?

GM: Das war Günther Grasmugg („Mucki“), der Schlagzeuger der Rockband OPUS. Er war damals erst recht kurz bei STUDIO PERCUSSION graz dabei. Inzwischen hat sich OPUS aufgelöst. Günther Grasmugg spielt jetzt Schlagzeug bei Gerd Steinbäcker (Anm.: Mitbegründer der Austropop-Band STS) noch einige Konzerte.

SH: Wurde der Klavier-Part live gespielt?

GM: Nein, es gab keinen notierten Klavier-Part. Der Klaviersound kam von der Zuspielung und wurde von Harry Pepl mit der MIDI-Gitarre eingespielt.

SH: Wer bediente beim Konzert die Einspielungen? Wurden sie von CD oder MiniDisc abgespielt?

GM: Ich glaube die Einspielungen kamen von einer MiniDisc. Ich kann mich nicht mehr erinnern, wer die Einspielungen gestartet hat. Auf jeden Fall gab es pro Satz einen eigenen Track mit Einspielungen.

SH: Zum Probenprozess: kam HP oft zur Probe, griff er in den Prozess ein?

GM: Wir hatten damals einen Probenblock in der Musikschule Ilz (wo ich damals Direktor war). Wir quartierten uns für eine Woche im Schlagzeugzimmer ein. Harry Pepl kam nach ein paar Tagen dazu und machte durchaus essentielle Anmerkungen. In meiner Erinnerung legte er besonderen Wert auf den Schlagzeugpart. Unser Schlagzeuger Günther Grasmugg kam aus der Popmusik. HP versuchte, mit GG stilistisch „in Richtung Jack DeJohnette“ zu arbeiten. HP wollte die rhythmischen Parts

möglichst *tight* und *groovig* haben. Bei den übrigen Instrumenten/Stellen ließ er dem Ensemble ziemlich viel Freiheit.

SH: In welcher Form lieferte HP die Partitur ab und wie wirkte sie auf das Ensemble?

GM: Das Material war ok, aber dennoch „schockierend“ für uns aufgrund seiner Komplexität. Ich glaube, die einzelnen Musiker fertigten sich ihre jeweiligen Einzelstimmen durch Ausschneiden/Kleben selbst an.

SH: Gab es jemals die Idee, einen Dirigenten zu engagieren?

GM: Ja das hatten wir gemeinsam mit HP erwogen, wir entschieden uns dann aber dagegen.

SH: Gab es einen Metronom-Klick?

GM: Nein, und das schockierte uns zu Beginn. Wir sollten zu einem Tape spielen, hatten aber wenig Orientierungspunkte. Nach mehrmaligem Spielen kam das Tempo dann doch regelmäßig daher. Es gab immer wieder Ungenauigkeiten, aber das wollte HP so.

SH: Du hast gesagt, die Partitur sei sehr spät fertig geworden.

GM: Ich glaube, HP hat die Partitur sehr zeitnah zur Aufführung fertiggestellt und auch die Parts mit MIDI-Gitarre erst zu dieser Zeit eingespielt.

SH: War HP bei der Performance dabei?

GM: Ich kann mich nicht genau erinnern, ob HP dabei war. Vielleicht war er da. Im Hinterkopf erinnere ich mich an seine Aussage „Sehr leiwand“, also er war mit der Ausführung sehr zufrieden.

SH: Wurde das Werk außer der Uraufführung noch einmal aufgeführt?

GM: Ich erinnere mich nicht genau und müsste nachschauen. Ich glaube eher schon.

Wir haben die anderen beiden Werke des Konzertes (von Armin Pokorn und Wolfgang Muthspiel) sicher zeitnah gespielt, aber ob jenes von HP dabei war weiß ich nicht mehr.

SH: Was geschah zwischen UA (1992) und der CD-Aufnahme (1994) etwa zwei Jahre später?

GM: Wir haben in dieser Zeit sehr viel als Ensemble gespielt. Es herrschte eine super Dynamik, daher konnten wir die Aufnahme gut schaffen. Die Besetzung war immer dieselbe.

SH: Wie wurden die Zuspielungen bei der CD-Aufnahme im Studio gehandhabt?

GM: Die Zuspielungen liefen bei der Aufnahme immer synchron mit, nichts wurde nachträglich dazu montiert. Die Aufnahme fand im OPUS-Studio in Straßengel bei Graz statt. Der Tontechniker von OPUS, Andi Fabianek, freute sich nach dem Aufbau darüber, dass alle gleich eine Pause machten und Essen gingen. Jedoch begann danach eine extrem stressige Aufnahmezeit, wir waren eine Woche lang bis spät in die Nacht im Aufnahmerraum. Schnitte kamen bei Harry Pepls Werk nicht vor, das wäre musikalisch auch unmöglich gewesen.

SH: Von wem stammen die Texte im CD-Booklet?

GM: Die Texte sind von Harry Pepl selbst. Harry war mit der CD wie auch mit der Uraufführung sehr zufrieden, es hat ihm getaugt. Es war unsere Idee, für dieses Konzert und für die CD-Aufnahme drei Gitarristen der damaligen Zeit (Harry Pepl, Armin Pokorn, Wolfgang Muthspiel) mit Kompositionsaufträgen zu versehen. Mit allen hatte ich jeweils eine besondere Beziehung. Mit Wolfgang Muthspiel über seinen Bruder Christian Muthspiel, mit Armin Pokorn spielte ich viel und mit Harry Pepl über Jazzzwio und als Kollege am Jazzinstitut der damaligen Musikhochschule Graz.

6.3.4 Interview mit Herbert Kefer

Bratschist des Artis-Quartett, Universitätslehrender

Datum: 7.1.2015 in Präsenz in Wien

Gedächtnisprotokoll

Einleitung Stefan Heckel: Forschungsziele, Titel, Inhalte der Dissertation und Stand der Arbeit

Herbert Kefer (HK) beginnt mit der Feststellung, dass die Einstudierung und UA des Streichquartetts von HP *Über Kurz oder Lang...* eine sehr große Herausforderung für das Artis-Quartett (AQ) war. Das Problem bestand in der Art, wie HP das Werk notiert hatte. Durch das Einspielen per MIDI-Gitarre und die Computer-Notation seien lauter ungerade Takte und überhängende 16-tel Noten entstanden, die nicht editiert bzw. korrigiert wurden. (Anm.: diese Feststellung stimmt nicht ganz – Pepls Sohn Georg hatte die Partitur sehr wohl editiert.) Das Einstudieren habe sich schwierig gestaltet, da das Mitzählen aufgrund der ungeraden Takte kaum möglich war. Das AQ hatte sich wie bei jedem anderen Stück ganz genau mit dem Notentext beschäftigt – so wie er vorlag. HP sei in der Zeit des Einstudierens nicht verfügbar gewesen und erst zu einem späten Zeitpunkt – knapp vor der UA – zur Probe gestoßen. Es sei aber schwierig gewesen, mit HP über den Notentext zu kommunizieren, da HP z.B. keinen Bezug zu konkreten Taktzahlen hatte. Auf die Frage „Wie soll ich das spielen?“ habe HP die Stelle einfach vorgesungen – mittels „scat“-Singing (HK imitiert Pepl „Dat-Dadlda-Dat-Dat“). Das sei schon ein wichtiger Input gewesen. Im Kopf Pepls war also das gesamte Musikstück mit allen vier Stimmen vorhanden und abrufbar.

Zur Notation: HK meint, der Computer habe rhythmische Ungenauigkeiten beim Einspielen sofort umgerechnet, was aber musikalisch zu keinen sinnvollen Ergebnissen führte. Eine Verzögerung um z.B. 1/16-Note hängte der Computer z.B. am Ende des Taktes an – sie rückte somit also in den nächsten Takt hinein. Dadurch ergab sich kein brauchbares Taktbild. HK meint, das Notenbild sei nicht editiert bzw. korrigiert worden. Pepls Sohn Georg sei bei einer der letzten Proben dazu gestoßen, da wäre es aber bereits zu spät gewesen, alles neu zu notieren. Dies habe zu einer nicht wirklich befriedigenden Aufführung geführt.

HK meint, HP war sich der Problematik bewusst und habe halt versucht, alles durch Vorsingen zu vermitteln. Für klassisch ausgebildete Musiker wie ihn sei es schwierig, sich in den Groove eines Jazzmusikers zu versetzen. Das AQ hat den gesamten Notentext verwendet, gestrichen wurde nichts.

Es gab eine einzige Aufführung davon, also die Uraufführung. Das Werk wurde bei einem Konzert im Musikverein präsentiert und durchwegs klassischen Werken gegenübergestellt, davon es gab eine ORF-Aufzeichnung.

Zu den Satzbezeichnungen, z.B. „*schwebend, in die Ferne guck mal...*“: HK meint, mit diesen Begriffen könne man von vornherein viel anfangen – das sei durchaus mit anderen (zeitgenössischen) Werken zu vergleichen.

Zur Klanggestaltung gab es laut HK keine Kommunikation mit HP – das Hauptproblem war, dass das AQ nicht in den Groove gefunden habe.

HK bezeichnet HP als absolut netten, kollegialen Typ, der daran interessiert war, dass eine „Klasse Musi“ herauskommt. Er war offen, entgegenkommend und sehr natürlich im Auftreten dem AQ gegenüber. Seine Teilnahme an den Proben war nur bedingt hilfreich – am effizientesten dann, wenn er vorsang. Über den gängigen Weg der Notation sei das Werk aber nicht zu „adaptieren“ gewesen.

Auf die Frage, ob das Werk von vornherein nur oder hauptsächlich über „Vorsingen“ einzustudieren gewesen wäre, meint HK, dass dies aufgrund der Arbeitsweise des AQ schwer zu realisieren gewesen wäre und eine völlig andere Organisationsstruktur der Proben benötigt hätte.

Das AQ ging an das Werk wie an jedes andere rhythmisch komplexe Werk heran und versuchte, enembletechnische Lösungen zu finden – laut HK der falsche Weg. Hätte man von Vornherein gewusst dass die Notation nicht so genau zu nehmen ist, wäre vielleicht ein anderes Ergebnis herausgekommen.

HK meint, HP wäre sich sehr wohl bewusst gewesen, dass das AQ alle verfügbare Ernsthaftigkeit in die Probenarbeit gelegt hat, daher kam auch keinerlei Kritik von seiner Seite.

HK meint, es wäre mit relativ wenig (editorischem) Aufwand möglich gewesen, die rhythmische Komplexität aufzulösen und die Notation zu vereinfachen, aber das war HP damals eben nicht bewusst und hätte viel Zeit in Anspruch genommen. (Anm.: Herausgeber Georg Pepl hat genau dies nach eigenen Angaben so gut als möglich versucht.)

HK sagt, Pepels vollkommen selbstverständliche, auch sensitive Art des Musizierens kennenzulernen, sei eine tolle Erfahrung gewesen. Er bezeichnet die gehörmäßige Art des Musizierens als großen Ansporn für klassisch ausgebildete Musiker*innen. Diese beginnen zunächst einmal, die Basis aus Punkten und „Kringeln“ (den Notentext) zum Laufen zu bringen – bei diesem Projekt wäre aber der gegensätzliche Zugang sehr hilfreich gewesen. HK schlägt hier eine Gedankenbrücke zum Unterricht und dem Vermitteln und Lernen von notierter Musik. Wichtig sei Auswendigspielen und im Idealfall, alles zu 100% zu hören.

Eine Phrase hat (für klassische Interpret*innen) zwei Gesichter: erstens die technische Organisation, zweitens (wenn es gut geht) ein musikalisches Bild. Für Spieler wie HP gäbe es zwischen den beiden Gesichtern keine Konkurrenz.

Klassische Interpret*innen brauchen einen klaren „technischen“ Terminus, das ist ihr Geschäft.

HK über die Interpretation eines Stückes: Es ist ein Grundrecht, als Mensch so Geige zu spielen wie man will. Innerhalb der akademischen Ausbildung gibt es zwar Grenzen, die eine Zeit lang eingehalten werden sollen, aber danach nicht mehr.

6.3.5 Interview mit Josef Pitzek

Mitbegründer des Ensemble Wien, Kontrabassist beim Ensemble Kontrapunkte seit 1973, ehemaliger Kontrabassist des RSO

Datum: 19. Jänner 2015 in Präsenz, Wien

Gedächtnisprotokoll

Josef Pitzek (JP) lernte HP in den 1970er Jahren zum ersten Mal kennen. Damals spielte HP bei der ORF Big Band und es gab einige Produktionen, bei denen auch JP mitwirkte. Ihm fiel auf, dass HP damals „wie ein Besessener“ trainierte, aber nie auf eine aufdringliche Art. HP übte immer leise und JP meint: „Er suchte noch nach irgendetwas.“ JP bewunderte Pepl dafür, denn für die aktuelle Big Band-Arbeit sei das sicher nicht notwendig gewesen.

JP gründete das Ensemble Wien (EW) 1986 zusammen mit den drei Wiener Philharmonikern *Paul Guggenberger* (primarius, 1.Geige), *Günter Seifert* (2.Geige) und *Peter Götzl* (Viola).

1988 erhielt das EW einen Zyklus am Musikverein „Freude an Musik“, der zum Zeitpunkt des Interviews noch besteht. Das EW ist heute aber anders besetzt.

JP war im EW treibende Kraft für die Interpretation von zeitgenössischer Musik und kontaktierte damals aktive Komponisten wie Friedrich Cerha und Werner Pirchner („Emigrantensinfonie“) u.a. mit der Bitte um Werke für das Quartett. Über Pirchner kam Harry Pepl ins Spiel.

Kompositionsaufträge durch das EW wurden von den Mitgliedern damals selbst bezahlt – zumindest die Unkosten (Notenmaterial).

JP kontaktierte HP 1988 per Telefon und fragte ihn, ob er nicht etwas für das EW schreiben wolle. HP lud JP zu sich nach Hernstein ein. JP fragte dann, ob er vielleicht etwas für Geige und Kontrabass habe. HP sagte er habe ein paar „Liadln“ und spielte JP etwas vor. Eines gefiel JP besonders gut: „Ballade für Mr. Dinozzo“ (eine Anspielung auf den argentinischen Komponisten und Bandeonisten Dino Saluzzi). HP versprach, es für das EW zu arrangieren. JP meinte, er brauche es für ein Quartett.

Darauf sagte HP, die beiden anderen sollten sich halt weiter hinten hinsetzen und Backgrounds spielen (sic!). Die Uraufführung dieses Arrangements erfolgte im März 1989 durch das EW.

JP bat Harry, er möge doch auch etwas Neues für das Quartett schreiben. „Komischerweise“ (O-Ton JP) bekam HP dafür einen Auftrag vom Musikverein – als einziger jener Komponisten, die für das EW schrieben. HP habe voller Freude sein Notenmaterial in das Archiv des Musikvereins getragen und neben den Partituren von Johannes Brahms hingestellt. Diese Zeremonie habe HP sehr viel bedeutet und er sei übergelukkig darüber gewesen.

Nachdem auch diese Komposition ein Erfolg war, sprach JP Peter Keuschnig (Leiter des Ensembles Kontrapunkte) an. Keuschnig erklärte sich sofort bereit, Pepls Musik aufzuführen und organisierte ein Komponistenportrait durch das Ensemble Kontrapunkte (EK). Es fand am 27.2.1990 im Brahmssaal des Wiener Musikvereins (MV) statt.

JP schreibt ein Programm dieses Konzertes aus seiner Erinnerung auf. JP meint, dieses Konzert wurde nicht aufgenommen. JP spricht über dieses Komponistenportrait des EK: HP habe auch etwas aus den *Schönberg Improvisations* gespielt – mit dem Computerflügel. Das Programm umfasste viele kleine Stücke, u.a. auch ein Kontrabasskonzert für Josef Pitzek („Pizzicat“ aus Pitzek und „cat“; Anm.: In diesem Werk kommt kein einziges Pizzicato vor!). HP sagte zu JP, wenn er ihn beim Kontrabassspiel beobachte komme er ihm wie eine Katze vor...

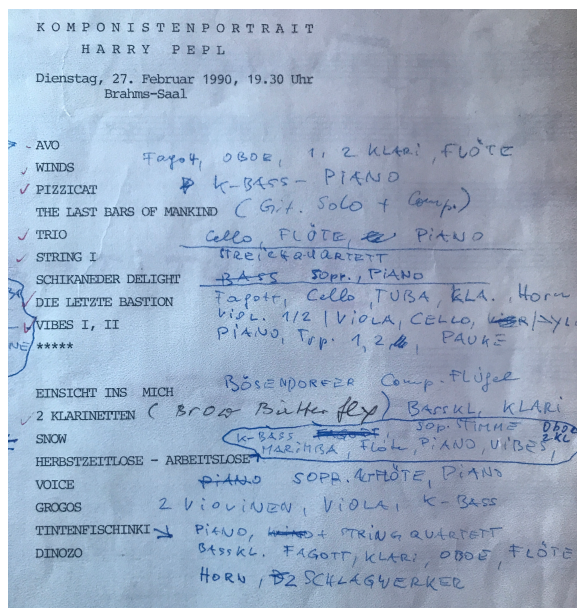


Abb.XY: Programm-Entwurf für das Komponistenprotrait HP am 27.2.1990

Ein zweiter Flügel stand unten am Parkett, da der Computerflügel bereits auf der Bühne zu viel Platz einnahm. Das Kontrabasskonzert wurde also unten am Parkett aufgeführt – mit Rainer Keuschnig (Bruder von Peter Keuschnig) am Klavier.

JP sagt über die *Schönberg Improvisations*, dass HP diese bereits vorher uraufgeführt habe, mit Wolfgang Puschnig am Saxophon (Anm.: das war 1989 im Wiener Konzerthaus). Beim EK-Konzert spielte HP aber alleine mit der Gitarre zum Computerflügel. JP erinnert sich, dass HP völlig versunken in seinem Gitarrespiel war – es wirkte mystisch auf ihn. HP improvisierte zu den einprogrammierten Tracks des Computerflügels, der ohne Spieler*in seinen Part abspielte.

JP sagt, HP habe den größten Respekt vor Dino Saluzzi gehabt. Da sei er „ins Schwitzen“ gekommen.

JP berichtet über das Kontrabasskonzert „Pizzicat“. Auf die Frage, ob er etwas über den Entstehungsprozess wisse, bestätigt er, dass HP mit dem *Instant Composing* Verfahren gearbeitet habe, da er absolut kein Schreibtischkomponist war. Dadurch sei das Stück rhythmisch extrem kompliziert gewesen, mit vertrackten Rhythmen zwischen Klavier und Bass. JP bezeichnet es aber „schon als sehr interessant“. JP findet zu „Pizzicat“ keine Noten mehr und hat auch keine Aufnahme von der Aufführung. (Anm.: Daniel Pepl hat die Partitur dieses Werks.)

JP meint, eine vorgezogene Eins auf der letzten 1/16-tel sei noch das kleinste Problem der Notation gewesen. Auch der Klavier-Part sei „die Hölle“ gewesen. (*Hintergrund ist die „Nicht-Editierung“ des live eingespielten Notentextes aus dem Atari Notator Software-Plugin.*)

Bei den Proben habe JP sich mit Pianist Rainer Keuschnig (wegen der rhythmischen Komplexität) gestritten. HP war bei den Proben niemals dabei.

JP erinnert sich an ein einziges Mal, als er HP die „Ballade für Mr. Dinozzo“ vor der Aufführung vorspielte. Auf die Frage von JP, was er dazu meine, sagte HP: „Ach so, willst Du ins Detail gehen?“ Darauf habe HP ihm schon Feedback gegeben. HP verwendete dabei niemals Noten, hatte also alles im Kopf. JP meint, HP habe die beiden Parts für Kontrabass und Geige auf der Gitarre spielen können! JP meint zum Kontrabass-Konzert, dass dieses Stück ja ein Lied sei, man könne es sich recht leicht merken.

Auch bei den Proben für die Streichquartett-Komposition GROGOS war HP nicht dabei, möglicherweise aber bei der Generalprobe. Er sagte dort jedoch nichts. JP meint, HP sei ihm so bescheiden vorgekommen. Erst auf die Frage nach konkreten Details habe HP Input gegeben. GROGOS wurde nur einmal aufgeführt.

JP erwähnt als Stücke des EK-Konzertes: AVO, String I, String II, Winds, Herbstzeitlose Arbeitslose. Alle Noten seien vom Computer notiert gewesen.

Einen gemeinsamen Auftritt von HP und JP hat es lt. JP niemals gegeben.

Zur Aufführung von „Ballade für Mr. Dinozzo“: JP war am Kontrabass, den Melodiepart übernahm aus Gründen der Arbeitsteilung Günther Seifert, der damals im Ensemble die 2. Geige spielte. HP lieferte auch die Backgrounds für die beiden anderen Instrumente, welche im Hintergrund zu spielen waren.

6.3.6 Interview mit Wolfgang Puschnig

Saxophonist, Komponist, Universitätsprofessor für Jazz-Saxophon an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Datum: 4.3.2015, in Präsenz in Wien

Gedächtnisprotokoll

Über die *Schönberg Improvisations* (SI), das Album von HP aus dem Jahr 1989: Dave Liebman spielte den Saxophon-Part für die CD, stieg dann aber aus. Es war ihm wohl zu schwierig, meint Wolfgang Puschnig (WP).

WP stieg in das Projekt für die Live-Konzerte ein. Er meint, die Musik zu den SI konnte man eigentlich nicht wirklich notieren, was HP aber unternommen hatte. WP hatte den entscheidenden Vorteil, dass er durch „die Jahre vorher“ (Formation *Airmail*) die musikalische Sprache von HP gut kannte. Er verbrachte (musikalisch) sehr intensive Jahre mit HP, damals nach eigener Formulierung noch als „Jungspund“, und war bereit, viel Energie zu investieren und zu lernen. WP meint, er habe sehr viel von HP gelernt was Phrasierung anbelangt, v.a. „Phrasierung über den Taktstrich“ und ein anderes Gefühl für Puls und Metrik.

Schon zu Zeiten der Formation *Airmail* gab HP Puschnig Noten, „die ihm wahrscheinlich irgendjemand geschrieben hat“ (WP). WP meint, er habe gleich gesehen, dass Pepls Spiel „mit dem Notierten nichts zu tun hatte“. Er sagte zu HP: „Wenn Du das so haben willst, wie Du es spielst, musst Du es mir solange vorspielen bis ich es auswendig kann.“ Die Geduld, dies zu tun, hatte Harry Pepl – und WP die Fähigkeit und Ausdauer, es auch wirklich so zu lernen.

Erinnerung an das *Schönberg Improvisations*-Konzert im Konzerthaus Wien: Harry Pepl saß am Flügel und bediente NUR das Haltepedal! Mit ihm spielten WP und der Schlagzeuger Wolfgang Reisinger. Dieser konnte seine Begleitung allerdings laut WP freier gestalten.

WP sagt, die Besetzung der CD (also mit Dave Liebman am Saxophon) trat nie in dieser Form live auf. Liebman spielte nur im Studio bei den *Schönberg Improvisations* mit.

WP spricht über Pepls Arbeit für und mit klassischen Musiker*innen, die teils an seiner Notation gescheitert seien. HP war überhaupt kein klassischer Typ, von seiner Weltanschauung her, und er kam in dieses Metier „so der Schräge nach hinein“.

WP über den Umgang von klassischen Musiker*innen mit dem Notenbild: „Obwohl diese natürlich von der Umsetzung der Notation perfekt sind, kommt da ja noch einmal eine ganz andere Dimension im Spiel von Harry Pepl dazu, wenn man Improvisation und diese Art zu hören nicht so gewohnt ist.“

WP sagt, dass HP den üblichen Jazz-Approach erweitern bzw. verlassen wollte. Später dann habe er kapiert, dass er mit seiner Musik besser in den „E-Musik“-Kreisen punkten könne. Da war seine Musik vom Jazz-Idiom schon weit weg, sie war aber auch nicht wirklich „frei“.

WP spricht über seine Zusammenarbeit mit Ornette Coleman (OC). Wie kommt jemand zu so einem Approach wie Ornette? OC habe gesagt: „I just play my environment“. Auf Puschnigs Antwort „Oh, you mean New York?“ entgegnete OC: „no, no, where I came from!“ (Fort Worth/Texas).

WP bezeichnet HP als „singulären“ Typ, manchmal mit autistischen Zügen, ohne feedback einer musikalischen Kommunikation (bezieht sich dabei auf HPs Arbeit des Komponierens mit der MIDI-Gitarre).

Ad Schönberg Improvisations: WP musste andauernd aufpassen, den Einsatz zu erwischen („mit ein paar Millisekunden Verzögerung“). Er meint, man brauche wahrscheinlich zwei Jahre, um das ganze auswendig zu lernen. WP versuchte trotz der komplexen Notation, so zu spielen, dass das Ganze noch atmen konnte – „damit es so klingt wie es ursprünglich von HP eingespielt wurde“.

WP erzählt, dass er zusammen mit HP in dessen Studio in Hernstein im Keller aufgenommen hat. HP spielte die ganze Rhythm Section ein und WP mit dem „Wind Synthesizer.“ (Anm.: vermutlich ein EWI, ein „electronic wind instrument“)

WP erwähnt Paul Urbanek als Musiker, der auch mit Multitrack-Aufnahmen im Bereich von Improvisation arbeitete. „REVERSE COMPOSING“ nennt Paul Urbanek das. Er verwendet als Grundlage nicht eigene Aufnahmen, sondern Audiomaterial von jemand anderem. Es ist also bereits etwas da (zeitlich lange vor dem kreativen Prozess Urbaneks) und man verwendet dies als Grundlage für weitere Aufnahmen.

(Anm.: Paul Urbanek ist in dieser Arbeit ebenfalls als Interview-Partner vertreten.)

6.3.7 Interview mit Chris Dobrian

Professor für Komposition und Computermusik an der University of California at Irvine.

Datum: 10.3.2015 via SKYPE

Gedächtnisprotokoll

Der Verfasser kontaktierte Dobrian nach dem Lesen eines von diesem im Internet veröffentlichten Artikels über Komposition und Improvisation.⁴⁰⁹

Das Interview wurde auf Englisch geführt und dokumentiert. Das Gedächtnisprotokoll soll daher aus Authentizitätsgründen nicht übersetzt werden.

Chris Dobrian (CD) is involved in a degree programme called *Integrated Composition, Improvisation and Technology*. The focus is on the combination of these three streams. It is now a Doctoral programme (PhD but very focused on composition and performance).

CD on improvisation and composition and writing detailed notation for improvising musicians: CD says that jazz musicians sound like they were sight reading when in front of notated music. So there's not much difference between classical and jazz musicians (maybe the classical just read better). The very best classical musicians manage to transcend notation and make it sound almost as if they were improvising.

In notation the phrasing cannot be expressed properly (as is possible by singing the phrase to someone).

CD describes the process of improvising (as opposed to reading detailed notation): using one's own muscle memory and cultural knowledge.

⁴⁰⁹ Der besagte Artikel befindet sich auf der Webseite der University of California at Irvine. Chris Dobrian, "Thoughts on Composition and Improvisation," <https://music.arts.uci.edu/dobrian/CD.comp.improv.htm>.

Those who learn music through an aural approach tend to believe that notation isn't everything, it is just an aid of getting to the music. Some classical musicians do actually believe that the notation IS the music.

Musicians who read music (classical interpreters) like to be challenged by a certain degree of complexity of the notation. CD tries hard to find the best way of notating a musical idea in his own compositions so it gets closest to the actual rhythm he wants.

About the criteria for evaluating improvisation: the experienced listener can adapt to the goals of the improviser/improvising ensemble such as: social interaction, who's leading, who's following, societal roles...

- It's hard to freely improvise a very concerted chord progression without some sort of pre-planning
- It's harder to freely improvise in perfect synchronicity than with notation
- but it is easier to achieve independence of different counterpointal streams in freely improvised music.

How would one know if the music is improvised or notated? It's by the abovementioned ways in which their possibilities are different ...

CD on being asked about Harry Pepl's *instant composing* practice and notation: there may be a long history of notating improvisations and by doing so turning them into compositions, most obviously by the piano virtuosos of the 19th century (Chopin, Liszt).

CD mentions James Newton (jazz flutist) as a composer who draws from his own improvisations, in recent years he mainly composes contemporary classical music.

CD writes mostly for chamber ensembles, recently including live electronics. The performers will have to do some unforeseen things live.

6.3.8 Interview mit Paul Urbanek

Keyboarder, Komponist und Universitätslehrender an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien sowie an der Jam Music Lab (private) University Wien und Hans-Koller-Preisträger 2001

Datum: 21.4.2015 in Wien

Gedächtnisprotokoll

Einleitung Stefan Heckel: Forschungsziele, Titel, Inhalte der Dissertation und Stand der Arbeit

Paul Urbanek (PU) spricht über sein Konzept des „Reverse Composing“.

Er zitiert den Jazz-Saxophonisten Warne Marsh (1927–1987): „Man kann nicht nur über eine existierende Form improvisieren, sondern auch die Form selbst improvisieren“.

PU über das Projekt „Realtime Songwriting“ von Patrice Heral und Maria Pia de Vito (und mit PU). Es gab einen Text und eine Melodie, aber keine Akkorde, kein Arrangement, kein Tempo. Daraus entstand das Album „*tumulti*“.

PU: Wahrscheinlich meinte HP, dass wir beweisen können was eh auch oft die Klassiker sinngemäß gesagt haben: Die Musik als Ganzes ist irgendwann im Kopf fertig, und dann schreibt man es auf oder halt nicht... Das Aufschreiben hat das Dilemma (in der Klassik) erzeugt, dass es keinen Plan B gibt und dass es nur als „Kunst“ gilt, wenn es aufgeschrieben ist.

PU: Improvisation und Komposition unterscheiden sich nur durch den Zeitfaktor. Man kann ganz langsam komponieren, ganz langsam improvisieren, ganz schnell komponieren (und ganz schnell improvisieren...).

PU erzählt von einer Improvisationsübung in seiner Klasse an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien: in langsamem Tempo (40–50bpm) Töne improvisieren (singen) und gleichzeitig mitnotieren (aufschreiben). Was man nicht aufschreibt

versucht man sich zu merken. Dauer etwa 4 Takte, danach Nachdenkpause (zum Ergänzen), dann geht es im Tempo weiter.

PU: Harry Pepl hatte recht wenn er sagt, er könne jede Stimme dazu improvisieren (per MIDI-Gitarre): mit dieser *Instant Composing*-Methode verlangsamt er eben NICHT gewaltsam das Tempo, sondern lässt die Musik in jenem Fluss sich entwickeln, in dem sie dann auch klingen soll. Hätte eine Stunde 500 Minuten würden vielleicht alle Komponist*innen so schreiben, und dann wäre sehr bald klar, wer gut komponiert und wer nicht. Der Ausdruck des „Bastelns“ gefällt PU gar nicht.

PU: Auch ein neues Instrument, ein neuer Sound kann zu einer Komposition inspirieren. Dazu habe Joe Zawinul sinngemäß gesagt: „wenn ich ein neues Keyboard bekomme brauche ich ein paar Tage, dann weiß ich was es bietet.“

PU: Je besser ein Instrumental-Sample ist, desto leichter fällt es mir, als Komponist in dieses Instrument zu schlüpfen. (Anm.: das ist beinahe der identische Wortlaut zu Harry Pepl wenn er sagt, mittels der MIDI-Gitarre könne er in jedes erdenkliche Instrument „schlüpfen“).

PU: Jean-Michel Pilc (ein französischer Jazzpianist) ist ein Vorreiter der Klangvorstellung anderer Instrumente am Klavier. Er sagt wörtlich: „Zupf den Walking Bass in der linken Hand“ (am akustischen Klavier). Dabei geht es um die Fähigkeit zur *Imagination*, egal ob ein elektronisches oder akustisches Instrument verwendet wird.

PU erwähnt HPs Kontrabass-Sampler TRILIAN (Bass sample modul by Spectrasonics introduced in 2002) und den Nachfolger TRILOG. Mit der MIDI-Gitarre angespielt war der Klang natürlich der Spielweise des Kontrabasses recht ähnlich.

HP erzählte PU, dass das Problem mit Blutdruck/Schlaganfall zum ersten Mal am Weg zum Unterrichten an der KUG (Kunstuniversität Graz) aufgetaucht sei.

PU erwähnt das zentrale Problem von Musiker*innen, mit dieser „letalen“ Situation umzugehen. Improvisierende (Jazz-)Musiker*innen sind in einer anderen Situation als z.B. Schauspieler*innen oder Pop-Musiker*innen (oder auch Manager*innen). Diese

spielten eine andere Rolle, seien nicht sie selbst. Alle psychischen Schutzmauern sind abgelegt, da kommt automatisch die ganze Kindheitsgeschichte herauf (Urvertrauen)... Man hört alles, kann sich nicht verstecken... ist oft alleine... daher muss man es irgendwie schaffen, die Leute zu umarmen (das Publikum).

PU gibt ein Beispiel: alle kommen zum Vorspiel im feinen Anzug, Du aber (Anm.: als Improvisator*in) bist nackt. Wenn in deiner Kindheit Urvertrauen entstehen konnte als Grunderfahrung, kann man wahrscheinlich in diesen Extremsituationen bestehen.

PU erinnert sich: „HP spielte mir in Hernstein seine multitracking-Aufnahmen vor und lud mich ein, seine Aufnahmen mit meinem Reverse Composing zu vergleichen.“ Reverse Composing war eine Begründung für die Verleihung des Hans-Koller-Preises 2001 an Paul Urbanek.

PU erinnert sich an die Begegnungen mit HP: „Harry sagte immer, wir sollten irgendwie in time spielen, aber dennoch nicht in time und trotzdem zusammen.“ PU meint, im Jazz gibt es entweder ein exaktes Tempo oder wir sind so auseinander wie im freien Jazz der 60-er Jahre.

PU: Beim „Runterhören“ (Transkribieren) hat mich die Entdeckung interessiert, dass es im Jazz genauso wie in anderen Musiken nicht nur das EINE Tempo gibt. Man muss innerhalb eines Stückes mit mehreren Tempi (oder Mikro-Tempi) agieren...

PU meint: Noten alleine sind nicht einmal 30% vom Ganzen. Es sei ein großer Fehler, nur auf sie als Vermittlung zu vertrauen.

PU lehnt „Herum-Editieren“ und „Basteln“ an Aufnahmen ab. 10 Minuten aufgenommene Musik sind genau so gut wie sie gespielt wurden.

PU erwähnt Kenny Werner, seine Lehrwerke: *Effortless Mastery 1-4*, das Vorbereitungswerk darauf und „*Four Steps*“. Wie kann man verhindern, auf der Bühne plötzlich Angst zu haben? Wolfgang Puschnig habe gesagt: „Ich mache Musik, um mich darin aufzulösen.“

PU über die Motivation zu unterrichten: er sagt, er sei nach 10 Stunden „guten High-End Unterrichts“ so motiviert, dass er noch spät zu üben beginnt.

6.3.9 Interview mit Heimo Steps (1946–2022)

Gründer der Kulturinitiative „gamsbART“ in Graz, ehemaliger Bildungsreferent des Afro-Asiatischen Instituts, Kulturjournalist

verstorben im August 2022 während der Entstehung dieser Dissertation

Datum. 8.7.2015 in Graz, Café König

Gedächtnisprotokoll

SH erklärt, in welcher Phase die Arbeit über Harry Pepls *Instant Compositions* beginnt und nennt das Album *Cracked Mirrors* als erstes Werk aus dieser Schaffensphase. Heimo Steps (HS) stimmt dieser Sicht zu.

HS erzählt, dass er (Verein gamsbART) die Studioaufnahme von *Cracked Mirrors* vorfinanziert habe. Manfred Eicher (ECM Labelchef) hat die Produktion erfreulicherweise übernommen und die Kosten ersetzt.

HS erinnert sich, dass er 1997 in London auf Dienstreise war und im Virgin Megastore das Album *Cracked Mirrors* als Tipp der Woche gesehen habe, was ihn sehr berührt habe.

Manfred Eicher war es, der Jon Christensen (JC) als Schlagzeuger für den nachträglichen Overdub empfahl. HS meint, JC habe nie live mit Pepl/Joos gespielt. (Anm.: Dem widerspricht Pepls Sohn Daniel und meint, JC habe einige Konzerte mit dem Trio gespielt und auch bei Pepl zuhause geprobt).

HS erinnert sich, dass er selbst 1989 einen leichten Schlaganfall hatte. Er war am Weg zur Arbeit (Büro am Karmeliterplatz in Graz) und hatte einen Termin mit Harry Pepl ausgemacht. Dieser habe ihn angesehen und sofort vorgeschlagen, er solle mit einem Taxi auf die Neurologie des LKH Graz zu Dr. Köck fahren. Dieser habe ihn, Pepl, gut behandelt. Er würde ihn sicher auch gut behandeln. (Anm.: 1989, also im selben Jahr wie Steps, hatte Harry Pepl selbst seinen ersten Schlaganfall – das war nach dem Projekt *Cracked Mirrors* und vor dem Projekt *Schönberg Improvisations*.)

HS veranstaltete das Konzert mit dem Kronos Quartet am 3. Dezember 1991 mit der Uraufführung der *Instant Compositions* von Harry Pepl, im damaligen Programm als

„New Work“ angekündigt (Anm.: Pepl betitelte die Werke dann *String Quartet #8*, *Moving Navel* und *Obsession*). HS war auch derjenige, der den Erstkontakt zwischen Kronos und Pepl herstellte und den Kompositionsauftrag vermittelte. Das Konzert fand als Teil des Steirischen Herbstes 1991 statt.

6.3.10 Interview mit Guido Jeszensky

Univ.Prof. für Jazzgitarre an der Kunstuniversität Graz, ehemaliger Studierender von Harry Pepl

Interview am 15.07.2022 via ZOOM/Online

Auszugsweise Transkription

Einleitung Stefan Heckel: Forschungsziele, Titel, Inhalte der Dissertation und Stand der Arbeit

Guido Jeszensky beginnt selbstständig zu erzählen – der Interviewer entscheidet, nicht zu unterbrechen.

Guido Jeszensky (GJ): Ich begann 1977 bei Harry Pepl (HP) in Graz an der Musikhochschule zu studieren. Er war damals auch neu in diesem Geschäft als Lehrer. Der Job (Anm.: als Hochschulprofessor für Jazzgitarre) war für ihn komplett neu. Ich studierte bei ihm mit Unterbrechungen, da ich auch Klassik studierte, und schloss 1987 das Studium ab. Ich glaube, dass die Entwicklungen ab dieser Zeit auch stark durch seine Krankheit geprägt waren. Er klagte immer, dass sein Blutdruck so in die Höhe gehe und dass er es nicht mehr aushielte (Anm.: Ein Hinweis darauf, dass HP bereits vor dem ersten Schlaganfall erhöhten Blutdruck hatte). Das war wohl auch der Grund, weshalb er die beiden Schlaganfälle hatte. Wenn ich diese Zeit, also Anfang der 1980er Jahre, retrospektiv betrachte, erinnere ich mich, dass Harry immer auf der Suche nach Sounds war. Er kam ständig mit verschiedenen Gitarren in den Unterricht, einmal eine Solid Body, dann eine akustische Gitarre, dann wieder eine typische Jazzgitarre mit dickem Korpus (Anm.: eine Aria Pro). Ich fragte mich, warum er immer mit unterschiedlichen Gitarren daherkam. Er wollte wohl nicht Gitarre spielen im herkömmlichen Sinn, Bebop und so. Dann kam er mit neuen Sachen daher, auch elektronischen, und experimentierte mit den ersten digitalen Halleffekten und Delays. Das war wohl der Anfang seiner Suche. Dann kam MIDI, damit konnte er sich selbst einen Befreiungsschlag versetzen und er begann, das Equipment ab den 1990er Jahren kompositorisch einzusetzen. In der darauffolgenden Zeit (Anm.: nach 1994, dem zweiten Schlaganfall), in der er nicht mehr unterrichtete, besuchte ich ihn auch in seinem Studio in Hernstein. Er spielte sehr wohl im Keller und zeigte mir, was er

gerade

machte.

SH: Aber er trat nicht mehr öffentlich vor Publikum auf, oder?

GJ: Nein, er traute es sich aufgrund seiner Erkrankung nicht mehr zu. Er war wohl auch nicht böse darüber. Ich glaube es ging ihm auch nicht ab. Er versank ganz im Komponieren, also in seinem *Instant Composing*. Ich kannte diese Methode des *Instant Composing* bis dahin nicht. Ich wusste, dass es möglich wäre, hatte aber den Prozess des *Instant Composing* noch nie selbst erlebt. Harry zeigte mir im Studio kurz, wie er ein Stück einspielte. Ich konnte aber nicht den gesamten Verlauf einer Komposition beobachten, also die Mehrfachstimmen und so.

SH: Nach 1995 gab es auch keine wahrnehmbare Komposition für ein Ensemble wie davor für Kronos und Artis-Quartett, Ensemble Kontrapunkte etc.... Pepl spielte und komponierte offensichtlich für sich selbst. (Anm.: Eine Ausnahme bildet das Werk Zeitraffer für STUDIO PERCUSSION graz, aufgeführt 2000 in der Galerie Essl, Klosterneuburg.)

GJ: Das war die Zeit der (Lonely) Single Swinger Band. Ausgangspunkt war wohl immer die Suche nach Sounds und nach etwas, das über die Gitarre hinausgeht. Meine Theorie ist, dass er immer weg von der Gitarre wollte, obwohl er sie geliebt hat. Mein Gefühl war, dass er sich nicht auf eine Schiene mit anderen Jazzgitarristen seiner Zeit begeben wollte. Er wollte weg vom „Gitarristischen“ hin zu einer universellen Sprache. Darauf könnte auch sein späteres Klavier-Soloalbum *Consequence* hinweisen. Das Unterrichten gefiel ihm sehr, aber es war ihm auch zu viel. Er legte sehr viel Energie hinein, spielte im Unterricht die ganze Zeit und fuhr direkt nach dem Unterricht mit dem Auto in eine Straßenbahn (Anm.: der erste Schlaganfall 1989). Unterrichten, Gitarrespielen, Energie... alles zusammen, war für ihn wohl zu viel.

SH: Hast Du die Aufführung irgendeines Werkes, das er für ein Ensemble geschrieben hat, live miterlebt?

GJ: Ja, ich habe die Aufführung des Streichquartetts durch das Kronos Quartet im

Grazer Orpheum (Anm.: 1993) gesehen.

SH: Hattest Du das Gefühl, dass Harry mit dem Stück und der Aufführung zufrieden war?

GJ: Ich kann mich daran nicht erinnern. Es war halt ein ehrenhafter Anlass für ihn, und das gefiel ihm und dem Grazer Publikum. Es kann schon sein, dass er durch die Performance damals auch die Grenzen erkannte und sich etwas anderes vorgestellt hatte.

Der Interviewer informiert GJ an diesem Punkt über Arbeitsweisen der Partiturerstellung bei den beiden Streichquartetten für Artis (Computerausdruck und Editierung durch Georg Pepl) und Kronos (Transkription durch Andreas Schreiber) und die Ergebnisse, die von der ursprünglichen Improvisation Pepls teils stark abwichen.

GJ: Mir ist nun klar, dass es durch die Aufzeichnung (Anm.: der improvisierten Tracks) durch den Computer zu Fehlinterpretationen in der Notation kommt. Wenn man das alles nicht übersetzt, z.B. für Streicher, dann entsteht hier schon ein Problem. Dann kommt bei der Probenarbeit etwas anderes heraus. Das desavouiert eigentlich dieses Ur-Konzept, die Improvisation als Komposition zu betrachten und unverfälscht zu lassen. Es kommt dann also zum Punkt, wo man das, was herausgeflossen ist, übersetzen muss, damit andere Musiker*innen das auch spielen können.

SH: Es gibt Berichte von Musiker*innen, die seine Werke aufgeführt haben und ihn, Harry Pepl, als nicht ganz zufrieden mit dem Ergebnis erlebt haben.

GJ: Interessant wäre natürlich: Was hätte Harry später gemacht, wenn er nicht gestorben wäre. Was hätte er aus den Erfahrungen mit den Interpret*innen mitgenommen und wie hätte er dann komponiert?

SH: Das Werk Zeitraffer (2000) für das Ensemble STUDIO PERCUSSION graz zeigt möglicherweise in diese Richtung. Es ist von Pepl selbst mit Hand notiert und lässt den Interpret*innen recht viel Freiheit.

GJ: Das Projekt von Clemens Salesny und Martin Bayer (Anm.: *The Lonely Single Swinger Band*) ist da interessant. Martin Bayer war bei mir (Anm.: an der Kunstuniversität Graz), um seinen Bachelor (Anm.: in Jazzgitarre) abzuschließen.

SH: Hast Du bei den Gesprächen mit Harry das Gefühl, dass er die Musik der Single-Swinger-Phase veröffentlichen bzw. aufführen lassen wollte?

GJ: Daran kann ich mich nicht erinnern. Harry war immer in der Musik mitten drinnen. Über die Verbreitung haben wir nicht gesprochen.

SH: Vielen Dank für das Gespräch!

6.3.11 Interview mit Georg Pepl

Musikjournalist und Musikwissenschaftler, der ältere Sohn Harry Pepls, Herausgeber des Streichquartetts *Über Kurz oder Lang - Von der Weite und der Enge*

Datum: Wien, Café Museum am 25.8.2015

Gedächtnisprotokoll

Georg Pepl (GP) stimmt der Idee zu, dass HPs *Instant Composing* in zwei Phasen unterteilt werden kann. Er meint, die ersten Stücke wurden teilweise aufgeführt, die späteren nicht mehr. GP erwähnt hier das Ensemble Kontrapunkte und das Artis-Quartett.

Mit der Abwicklung des Streichquartetts für das Kronos Quartet hatte GP nichts zu tun. Er meint aber, Andi Schreiber habe da mitgewirkt. GP sagt, er glaube, das Kronos-Stück sei mit der MIDI-Gitarre eingespielt worden (Anm.: Andi Schreiber bestätigt dies im Interview).

Zum Artis-Quartett (*Über Kurz oder Lang*): GP war der Herausgeber der Partitur. HP ließ seinem Sohn hier freie Hand. GP sagt, Teile davon wurden mittels MIDI-Keyboard eingespielt. GP sagt, dass von allen vorhandenen Sätzen nur einer mit der MIDI-Gitarre eingespielt wurde, und zwar jener, der deutlich polyphon ausgeführt ist. GP hatte die Aufgabe, die eingespielten Keyboard-Parts auf die vier Streicher aufzuteilen. Die Keyboard-Parts waren Einzeltakes, da wurde kein Overdubbing verwendet. Nur der polyphone Teil wurde mit MIDI-Gitarre und somit auf vier Spuren hintereinander aufgenommen, was keine besondere Unterteilung mehr erforderte.

GP meint: Beim Artis-Quartett stimmte irgendetwas mit dem Tempo nicht, also das Artis-Quartett spielte einen Teil viel langsamer als von HP gewünscht.

Der Teil des Streichquartetts mit den Buchstaben A1:P1 wurde als jener identifiziert, den HP mit MIDI-Gitarre einspielte.

GP meint, es wäre nützlich und spannend, die originale Keyboard-Aufnahme des Streichquartetts aufzutreiben und mit dem Live-Mitschnitt der Uraufführung zu vergleichen.

GP war auch für *Anspannen*, *Überspannen*, *Abspannen* als „Notator“ zuständig, ebenso für *Zeitraffer*. Beide Stücke wurden für STUDIO PERCUSSION graz komponiert.

GP über das Werk *Zeitraffer*: Es gibt ein Solo-Stück aus der Single Swinger-Zeit, das auch „Zeitraffer“ heißt und thematisch mit dem Stück für STUDIO PERCUSSION graz zusammenhängt.

GP meint, diese Solo-Aufnahme von HP wird ungefähr bei 8' in der Partitur zitiert und als Einspielung verwendet. Die Partitur weist tatsächlich bei 7'45“ auf „Zeitraffer“ mit E-Gitarre, Bass, Synthesizer-Bläsern und Drums hin.

GP meint, das Streichquartett *Obsession* wurde aufgeführt und der Dirigent HK Gruber machte dazu einen Kommentar, er fände das Stück so toll. GP meint, *Obsession* sei bei einem der Komponistenportraits aufgeführt worden... (Anm.: Es wurde lt. Programmheft gemeinsam mit den beiden anderen Streichquartetten vom Kronos Quartet im Grazer Orpheum uraufgeführt.)

Frage an GP: Warum wollte Harry seine Improvisationen notieren (lassen)?

GP meint, durch die Möglichkeiten der MIDI-Gitarre und der angespielten Sample-Sounds war es vielleicht naheliegend, die Musik einmal mit Naturinstrumenten zu hören, also diese technologische Möglichkeit umzusetzen. Es sei eben „cool“, wenn man auf der Gitarre wie Streicher spielen kann und das dann von einem echten Cello hört.

GP sagt, HP hätte eine Radiosendung über *Giacinto Scelsi* gehört und sei von seinem Konzept inspiriert gewesen.

GP hatte in der Phase „Single Swinger Band“ nichts mehr mit der Musik seines Vaters zu tun, da er nach Deutschland übersiedelt war. Er glaubt, dass HP in dieser Zeit eher für sich alleine spielte, ohne das Ziel, dass diese Musik veröffentlicht, geschweige denn notiert würde.

GP glaubt sich zu erinnern, dass das Stück SNOW eine Widmung an Harry Pepls Frau, Georg Pepls Mutter, war.

Das Stück AVO sei als Titel auf Arvo Pärt bezogen, den HP persönlich kennengelernt hatte, wahrscheinlich bei irgendeinem Termin bei ECM. Arvo Pärt sei von HPs Musik begeistert gewesen.

GP meint, HP sei von der *Musik Schönbergs* inspiriert gewesen, er habe diese durch Glen Goulds Aufnahmen kennengelernt.

6.3.12 Interview mit Clemens Salesny

Saxophonist, Komponist und Ensembleleiter

Datum: 20.9.2018, Café Heumarkt, Wien

Clemens Salesny (CS) über die Arbeit am Doppelalbum *Harry Pepl, Salesny, Heginger, Bayer und Frosch* (2015): Von vielen Stücken der LSSB gibt es nur Summen, also keine Einzelspuren, d.h. sie sind nicht mehr abmischbar.

CS sagt, die Schlagzeugspuren von HP – so gut sie auch sind – sind live schwer einsetzbar wegen der fehlenden Transparenz und Mischbarkeit. Er sagt, das Ensemble habe die Schlagzeugspuren live aus diesem Grund weglassen.

Ein Stück von der CD (Pepl, Salesny, Heginger & Co.) trägt den Namen: *Single Swing*. Das lässt sich live super aufführen. Es ist ein Duo zwischen der Einspielung von Harry Pepl und Clemens Salesny. Clemens sagt, dass es live immer wieder eine Herausforderung sei.

Beim neuen Projekt (Anm.: ab 2018, Fortsetzung der ersten Doppel-CD) wird *Single Swing* als Stück OHNE Zuspielungen gespielt. Noch ein Stück wird jetzt als follow up des ersten CD-Projektes ohne Zuspielung gespielt: das *Lied*.

CS notiert alle Transkriptionen mit der Hand. Er sagt, Andi Schreiber (Geiger, Anm.) und Franz Hautzinger (Trompeter, Anm.) hätten viel für Harry Pepl notiert.

Für das CD-Projekt 2015 haben Clemens und Martin Bayer (Gitarre) das Material vorbereitet (also transkribiert).

CS betont, dass Martin Bayer und er sich im Vorfeld des Projekts schon gedacht hatten, man sollte nicht zu viel transkribieren, damit es nicht zu offensichtlich ist... man sollte besser nicht alles wissen. CS sagt, dass HP auf seinen LSSB-Aufnahmen nie etwas gedoppelt hat.

Das Stück *Frischwärts* sei zum Mischen ein Wahnsinn gewesen, weil die vorhandene Audiospur nur eine Stereo-Summe war.

CS sagt, die Transkriptionen seien nie ganz genau geworden, man müsse schon auch „hören“. Zu den rudimentären Transkriptionen gab es verbal handschriftlich notierte Abläufe (CS: „Ablaufzettel“).

Es stand nicht viel Zeit im Studio zur Verfügung: Für die Aufnahme standen 8 Tage zur Verfügung. Gemixt und gemastert wurde von und bei Daniel Pepl im Studio. Es gab einen genauen Aufnahmeplan für die einzelnen Stücke, die die HP-LSSB-Tracks als Grundlage hatten.

Auf der zweiten CD des Doppel-Albums spielen Gäste mit, dort sind die „Kompositionen“ drauf (Anm.: gemeint sind Stücke HPs aus der Zeit von *Airmail* und *Jazzzwio*, also vor seiner *Instant Composing* Phase).

2004 fand ein Konzert mit Audio-Tracks der LSSB in Salzburg beim Jazzherbst statt. HP war anwesend, spielte aber aufgrund seiner gesundheitlichen Verfassung nicht mit. Es gibt leider keinen Mitschnitt, da HP dem Deal einer Gratis-Ausstrahlung durch den ORF nicht zustimmte. Mit dabei waren Clemens Salesny, Lorenz Raab (Trompete) und Wolfi Schiftner (Saxophon). Die Vorbereitung erfolgte in Pepls Studio in Hernstein. HP nahm vorwiegend die Gitarrenspuren heraus, um Platz zu schaffen, bereitete also die Spuren für den Live-Gig vor. Bei den Proben spielte HP einmal für 1,5 Minuten mit, musste aber dann aufgrund des Blutdruckproblems aufhören. Bei diesem Gig wurden Live-Visuals gezeigt. Es waren Fotos von Rainer Rygalik (Gründer der Zeitschrift *Jazzlive*, verstorben 2023), also Einzelfotos von HP, aber auch Fotos von ihm in Bands mit Daniel Humair und anderen. HP meinte bei der GP: „Die Leit wern si anspeibn“ (!). Der Gig wurde dann im Porgy&Bess noch einmal als Session-Eröffner gespielt und noch einmal im Blue Tomato.

Beim ersten Festival der Jazzwerkstatt Wien (Anm.: CS war Gründungsmitglied der Jazzwerkstatt) im Jahr 2005 war HP noch als Zuhörer anwesend und fragte dort Herbert Pirker (Anm.: Österreichischer Jazz-Schlagzeuger), ob er einmal für ihn Schlagzeug spielen würde.

2006 (nach HPs Tod) spielten sie bei der Jazzwerkstatt noch einmal ein Set mit Musik von HP, dort sind auch der „Reisl“ (Wolfgang Reisinger) und Wolfgang Puschnig vorbeigekommen um mitzuspielen. Es gab ein Set mit Musik Pepls und ein Set mit Musik von Hans Koller (Anm.: österr. Jazzsaxophonist 1921–2003).

CS sagt, die Verwendung der LSSB-Musik war von HP absolut autorisiert, das beweist seine Anwesenheit bei diesen Konzerten. Daniel Pepl meint, die Verwendung von speziellen Titeln weise darauf hin, dass HP seine „späte“ Musik (aus dem Keller) in die Öffentlichkeit tragen wollte.

CS erzählt, dass HP bei einem Gig von Alex Machacek (Anm.: österr. Jazzgitarrist) im Porgy&Bess Jazzclub gehen musste, weil es ihm zu viel wurde. CS meint, dass HP damals bereits mit seiner besonderen Kondition leben gelernt hatte.

Zur Verwendung von digitaler Technologie beim Musizieren: CS fragt sich auch, wie „man“ damals (in den 1980ern) die neuen, soundtechnischen Möglichkeiten rezipiert hat. Und er erzählt dazu eine Anekdote: Herbert Joos (Anm.: Flügelhornist des *Cracked Mirrors* Albums) erzählte, dass er einmal bei HP im Studio war und dieser ihm eine Mehrspur-Aufnahme von sich vorgespielt hat. Joos habe damals gemeint: „das klingt ja wie die ORF-Bigband“. Darauf habe HP gesagt: „Das bin ich, das habe alles ich eingespielt“. CS meint dazu, das könne doch nie wie die echte Big Band geklungen haben, wahrscheinlich waren die Hörgewohnheiten damals noch anders.

CS sagt, ein Stück für das Album von 2015 habe er auch von einer unveröffentlichten Live-Aufnahme Harry Pepls aus dem Miles Smiles heruntergehört.

Das neue Projekt ab 2018 heißt jetzt auch „*Harry Pepl and the Lonely Single Swinger Band*“. Im Programm sind nur die zwei Stücke der ersten Doppel-CD *Single Swing* und *Lied* ohne Zuspielungen, der Rest sind Improvisationen zu HP-Tracks (Einzelspuren, keine Summen mehr wie auf der ersten CD).

Ein eigener Techniker für das neue Live-Projekt wurde gefunden: *Markus Wallner* (freischaffender Tontechniker).

CS über die Entwicklung der Bühnentechnik des Projekts mit den Audiospuren Pepls von der ersten Verwendung 2004 (Salzburger Jazzherbst) bis aktuell: 2004 wurde die Summe (von HPs Tracks) auf der Bühne noch halb in PA halb in den Monitoren abgespielt. 2015: Für das CD-Projekt wurden einzelne Tracks HPs von Clemens Salesny live über einen Fußschalter gestartet, was teils eine ziemliche Überforderung war (Spielen, Denken, Pedal bedienen). Ab 2018: Für das aktuelle Live-Projekt (Anm.: mit Andi Schreiber, Martin Bayer und Valentin Duit) werden die Gitarren-Spuren von HP direkt aus einem Gitarren-Amp abgespielt, die VST-Kontrabassspuren kommen aus einem Bassverstärker und die Stimmen/das Klavier aus einer Aktivbox. Die Verstärker werden per Mikro abgenommen. So ist jeder Sound tatsächlich auf der Bühne lokalisierbar – so als ob HP selbst auf der Bühne stehen würde.

6.3.13 Interview mit Wulf Müller

Artists & Repertoire Independent Manager

Seit Oktober 2019 macht Wulf Müller A&R für Künstler als Independent Manager

Datum: 31.8.2020 per Telefon

Gedächtnisprotokoll

Wulf Müller (WM) ist Executive Producer des Albums *Schönberg Improvations* aus dem Jahr 1989. Damals arbeitete er bei Polygram in Wien und war zuständig für heimischen und internationalen Jazz. Die österreichischen Produktionen erschienen auf Amadeo Records (Anm.: so auch die erste Ausgabe der *Schönberg Improvations*).

Harry Pepl kam zu WM und präsentierte ihm die Idee, für den MIDI-Flügel zu komponieren und dieses Album zu machen. WM fand die Idee toll, die rechte und linke Hand für Klavier via MIDI-Gitarre einzuspielen.

Das Klavier war ein Bösendorfer Computer piano 290 SE.

WM ging mit HP zur Firma Bösendorfer in Wien, und sie stimmten dem Experiment zu.

Die Kontaktperson bei Bösendorfer war Peter Lemell (er war Direktor), er wird im Booklet namentlich von HP genannt und es wird ihm gedankt. Lemell half dabei, die Sache technisch zu realisieren. Richard Österreicher jun. war Tontechniker und nahm das Album auf. Beteiligte Musiker waren: Dave Liebman (Saxophon), Johannes Enders (Tenorsaxophon) Wolfgang Reisinger (Schlagzeug) und live dann Wolfgang Puschnig (Saxophon). Dave Liebman konnte wegen Terminkollisionen nicht an den Live-Konzerten teilnehmen. HP saß nur am Klavier und betätigte das Sustain-Pedal.

Ein Kritiker in der Tageszeitung *Kurier* schrieb, dass das Pedal auf der Aufnahme maßvoller, beim Live-Konzert dann sehr verdichtet war. WM meint, dass das Publikum und die Kritik hauptsächlich vom technischen Aspekt und (live) von der visuellen Komponente (Pianist bewegt die Hände nicht) fasziniert waren. WM meint, sie hätten „überhaupt nix“ verkauft, vielleicht 500 LPs, was für damals wenig war. Das Projekt war seiner Zeit voraus. Durch die technische Komponente vergaß das Publikum darauf, auf die Musik zu achten.

WM meint, Harry Pepls Bezug zu Schönberg hatte mit Glenn Goulds Einspielung von dessen Variationen zu tun.

WM über die Rolle des Executive Producers: seine Aufgabe sei es, die finanzielle Machbarkeit zu gewährleisten und Sidemen zu organisieren. Im Fall dieses Albums wusste Harry Pepl aber genau, was er wollte. HP war eigentlich der Produzent des Albums. Als Executive Producer war WM eigentlich nicht wirklich im Studio anwesend.

WM zum Druckfehler im Titel „*Schönberg Improvisations*“ statt „*Schönberg Improvations*“ auf der CD-Wiederveröffentlichung im Jahr 2004: Der Irrtum passierte im Bereich des Layouts für das Album-Cover. Dort hatte sich jemand vertippt, und der Fehler wurde nicht entdeckt.

WM war an einem der Aufnahmetage dabei. Er meint, die technische Seite wäre perfekt vorbereitet gewesen. Bösendorfer hatte Tests und Versuche gegeben. Der Transfer auf das Klavier war abgeschlossen, es gab keine technischen Probleme. WM glaubt auch, dass die meisten Titel first-takes waren. WM glaubt nicht, dass die Pedalarbeit improvisiert war, HP kannte die Tracks ja schon vorher.

Die Liner Notes am Album Cover der Originalausgabe der *Schönberg Improvations* schrieb Harry Lachner. Dieser lebt in München, war bei ECM und kannte HP von Kontakten mit ECM Records.

6.3.14 Interview mit Richard Österreicher jun.

Tontechniker, Produzent und Studiobesitzer

Datum: 14.12.2020 via Telefon

Gedächtnisprotokoll

Richard Österreicher (RÖ) erinnert sich an die Vorgeschichte: Harry Pepl kam zu ihm und wollte das Album *Schönberg Improvations* aufnehmen. Kurz davor hatte HP allerdings einen Unfall. HP wäre längere Zeit im Koma gelegen, sei unmittelbar nach Genesung und Entlassung aus dem Krankenhaus nach Hause gefahren, habe seine MIDI-Gitarre angesteckt und mit der Einspielung der MIDI-Spuren für die *Schönberg Improvations* begonnen. RÖ meint, ab der zweiten Spur hätten sich Akkorde gebildet, die HP alle schon im Kopf gehabt habe. Er sagt, dass dies kein Zufall gewesen sei. HP spiele die erste Melodie und wisse dabei schon die Akkorde.

RÖ sagt, dass es ein Problem gab: die Software/Hardware des Bösendorfer 290SE hatte eine Lautstärkenauflösung von 1200, MIDI verfügte allerdings nur über 127 Werte pro Kanal, daher gab es bei der Wiedergabe von MIDI-Spuren nur ca. 10% der Dynamik (etwa der Quotient aus 1000:127). Die MIDI-Daten ergaben am Klavier zuerst Lautstärken von 1000 (leiseste) bis 1200 (lauteste), also extrem laut. RÖ wörtlich „als ob man mit einem Vorschlaghammer auf die Tasten schläge...“. Dann wurden die MIDI-Werte in der Klaviersoftware mit einem Quotienten zurückgesetzt, mit dem Resultat, dass kaum etwas hörbar war (O-Ton RÖ: „man hörte nur kurz den Filz die Saiten berühren“). Der Software-Experte von Bösendorfer sagte zu RÖ, man könne eigentlich nur direkt am Klavier aufnehmen, um die dynamischen Möglichkeiten des SE290 zu nützen.

RÖ konnte selbst programmieren und griff in die Software (DOS-Basis) direkt ein. Dabei half ihm Lukas Filz (LF, Musikerkollege von RÖ, Bassist der Formation *Hallucination Company* und Informatiker). LF schrieb am ATARI ST ein kleines Programm, welches die Dynamik der MIDI-Files in die Bösendorfer-Software übersetzen konnte. Die 127 Schritte in MIDI wurden prozentuell auf die 1200 der Klavier-Software umgerechnet. Es musste auch eine Korrektur eingebaut werden, weil MIDI sehr schnell den höchsten Wert 127 für Noten von der MIDI-Gitarre vergeben hatte und dadurch die meisten Noten zu laut waren. RÖ im O-Ton: „Man konnte das

nicht 1:1 übersetzen“. Dieser Prozess dauerte gut zwei Tage, insgesamt waren aber nur fünf Tage im Studio geplant. RÖ sagt, dass HP diese Probleme nicht vorhersehen konnte. Er hatte Bösendorfer gefragt, diese hatten zugestimmt, die technischen Probleme tauchten erst bei der Verwirklichung auf. RÖ sagt, sie seien die Ersten gewesen, die so ein Projekt umsetzten.

Das Prozedere im Studio war: Pepls MIDI-Dateien für rechte und linke Hand wurden in die Bösendorfer-Software eingelesen, das Klavier mikrofoniert und die Songs aufgenommen. Das war der erste Schritt nach der Lösung der Software-Probleme.

Als Nächstes kamen Johannes Enders (JE, Saxophon) und Wolfgang Reisinger (WR, Schlagzeug) zur Aufnahme hinzu. Zuerst spielte WR zu den Klavierspuren dazu. HP war mit den Schlagzeug-Spuren lange nicht zufrieden. WR musste etliche Takes zu jedem Song aufnehmen.

JE musste lange warten, weil das Schlagzeug so lange brauchte. HP sagte zu ihm, „er solle inzwischen üben gehen“. RÖ sagt, JE sei einer von HPs Schülern gewesen.

Ein weiteres Problem tauchte auf: HP benannte die Songs nach dem Einspielungsdatum, z.B. 29. Mai, 31. Mai etc... Er gab den Songs dann im Studio Titel, die ihm ad hoc einfielen, z.B. „Spring“. Jedoch sagte HP dann bei der Synchronisation der Spuren zu RÖ: „Spiel bitte 28. Mai ab“, und RÖ antwortete darauf: „Ich habe keinen 28. Mai.“ Die Identifizierung der einzelnen Songs war also durcheinandergekommen.

RÖ erzählt, sein Vater, Richard Österreicher sen., der damalige Leiter der ORF-Big Band habe zu ihm gesagt: „Wir haben einen neuen Gitarristen in der Band (Anm.: das war Harry Pepl), der geht mit der Gitarre schlafen und alle Musiker der Big Band sind so begeistert wie toll er spielt.“

Es gab ein Problem mit dem Haltepedal des Flügels: Bösendorfer hatte das Pedal zwar in der Software für den MIDI-Flügel berücksichtigt, und dieses konnte bei Einspielung am Flügel selbst auch aufgezeichnet werden. Es war aber nicht vorgesehen, dass es von externen MIDI-Daten angesteuert wird. Auch gab es in HPs MIDI-Guitar-Files keine Daten für das Klavier-Haltepedal. Daher musste HP bei der Aufnahme das Pedal

selbst bedienen. Dafür musste er die Tracks auch 2–3 Mal üben, um die richtigen Einsätze zu erwischen.

Nachbearbeitung/Synchronisation und Mixing ließ HP völlig in den Händen von RÖ und griff dabei nicht weiter ein. Technische Probleme mussten zwischen Tontechnik und dem Software-Experten von Bösendorfer gelöst werden.

Zur Aufnahme des Saxophon-Parts: RÖ kann sich nicht erinnern, ob JE bereits im Vorfeld die Noten bekommen hatte. RÖ meint, JE habe in seiner Wahrnehmung eher über die Tracks improvisiert. Dave Liebman sollte die Hauptmelodie mit dem Klavier-Part mitspielen. Für ihn wurden die Noten unmittelbar vor der Aufnahme (von RÖ) ausgedruckt.

RÖ bezeichnet die Produktion zwischendurch als „Free Jazz“.

RÖ beschreibt es als problematisch, wie Dave Liebman (DL) den richtigen Einsatz erwischen sollte. Er musste offensichtlich von Anfang an mitlesen, um dann an einer bestimmten Stelle einzusetzen. Nach mehreren Malen Anhören hätte er es aber mit einem „First Take“ aufgenommen.

Auf meine Frage, ob DL auch improvisiert habe, sagt RÖ, er sei sich nicht sicher, das müsse man auf der LP nachprüfen. Irgendwo habe er wahrscheinlich auf HPs Bitte etwas „drübergespielt“.

RÖ meint, die DL-Session war eine eigene, ohne Reisinger und Enders. HP wollte die beiden anderen nicht dabei haben (Anm.: Reisinger erinnert sich im Interview aber daran, dass er mit DL gemeinsam aufgenommen hätte).

Irgendwann waren die gebuchten fünf Tage vorbei, und HP wollte um drei Tage verlängern. RÖ hatte aber am Folgetag eine Produktion mit dem Sänger Jose Carreras geplant. HP forderte RÖ auf, diese abzusagen, er wolle seine Produktion fertig machen. Auf RÖs Hinweis, dass das nicht so einfach gehe, meinte HP, er würde mit Jose Carreras reden und ihn bitten, fünf Tage Pause zu machen. Er würde dafür

einmal bei ihm Gitarre spielen, und er (Carreras) dürfe bei ihm auch „ein bisschen was singen“.

Aufnahmeort der *Schönberg Improvations* war das frühere „Austrophon-Studio“, das zum Aufnahmezeitpunkt bereits „Singsang-Records“ hieß. RÖ hatte das Studio 1984 gekauft. Es befand sich im Keller des Konzerthauses. Aufnahmerraum war der „Hugo-Wolf-Saal“ mit ca. 40x35m Fläche und einer Saalhöhe von 12m. Dort wurde der SE290 MIDI-Flügel aufgestellt. Die gesamte Studiozeit der Produktion inkl. der Programmierung belief sich auf 6+3, also ca. 9 Tage.

Die Aufnahme-Session mit Dave Liebman verlief planmäßig. Liebman traf ein, hatte eine Stunde später schon seine Tracks eingespielt und reiste bald wieder ab.

RÖ erinnert sich an ein akustisches „Brummen“, verursacht durch die Elektromotoren, die unter den 88 Tasten montiert waren. Auch wenn sie gerade nicht in Aktion waren, gab es ein Standby-Brummen. Das sei auf einer guten Anlage zu hören. Man konnte damals nur einen Filter mit ca. 50Hz einschleifen. Das veränderte aber die Bässe im Klavierklang.

Aufnahmemedium für diese Session war ein 24-Spur Analoges Dolby SR-Tonbandgerät mit 110dB Rauschabstand.

6.3.15 Interview mit Johannes Meissl

Geiger und Mitbegründer des Artis-Quartetts, Universitätsprofessor und Vizerektor an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

4.1.2021 via Zoom

Gedächtnisprotokoll

Johannes Meissl (JM) über die Arbeit des Artis-Quartetts (AQ) an Harry Pepls Komposition für Streichquartett *Über Kurz oder Lang - Von der Weite und der Enge*: Vonseiten des AQ war die beste Motivation vorhanden. In dieser Zeit (1990er) spielten sie viele zeitgenössische Kompositionen, die extra für sie geschrieben worden waren. Geprägt durch die Zeit ihres Studienaufenthaltes in Cincinnati 1984-1985 beim dort residierenden LaSalle-Quartett hatten alle Hochachtung vor allem Aufgeschriebenen.

*Hinweis: Das AQ war Empfänger des Friedlander Fellowship 1984–1985 mit dem LaSalle-Quartet am College Conservatory of Music, University of Cincinnati.*⁴¹⁰

JM meint, alle Ensemblemitglieder kamen zwar von einem breiten musikalischen Hintergrund, aber niemand beschäftigte sich außerhalb der Klassik ernsthaft mit anderer Musik. Sie versuchten, Notentext so genau wie möglich zu interpretieren.

HP war dem AQ extrem sympathisch, auch er mochte die Ensemblemitglieder sehr gerne.

Für das AQ war die Herangehensweise beim Komponieren (*Instant Composing*) neu. JM sagt, HP hätte alles auf Basis einer „Groove“ eingespielt. Georg Pepl versuchte als Editor, die Noten möglichst lesbar zu machen. Dabei kamen ungerade Takte heraus. HP spielte ihnen das Material an der Gitarre vor und sang es auch mit Luftgitarre dem Quartett vor. AQ versuchte nach Kräften, diesen Eindruck auf das Gespielte zu übertragen. Das Notenbild sagte aber etwas völlig anderes. Die Schwierigkeit war es,

⁴¹⁰ Vgl. Artis Quartett Wien, „Artis-Quartet Vienna,“ abgerufen am 18.2.2024, <https://www.artis-quartet.at/e/main.html>.

etwas zu lesen, was wie „Hardcore-zeitgenössische Musik“ aussah, inkl. der genauen Herangehensweise.

JM sagt, er habe bis zum Konzert nie das Gefühl gehabt, das klinge irgendwie nach Jazz. AQ war so sehr mit der Umsetzung des Notentextes beschäftigt und kam nur bedingt dem Ergebnis nahe. Es hätte sich kein wirklicher „Groove“ ergeben. (Anm.: beim Anhören einiger Teile des Werkes entsteht durchaus ein Gefühl von Groove.)

JM bestätigt, dass das AQ selbst handschriftliche Notizen eingefügt hat. Die Linien seien auch nicht instrumentenspezifisch eingespielt/gedacht gewesen.

JM erinnert sich, dass HP sehr stolz war, als er nach der Uraufführung als Komponist im Brahmssaal des Musikvereins auf die Bühne gebeten wurde.

JM sagt, dass eine UA zur damaligen Zeit für das Publikum des AQ normal war. Insofern hat die UA des Streichquartetts Pepls auch ihren Zweck erfüllt, es war aber aus Sicht des AQ kein bahnbrechender Erfolg.

JM meint, dass der Auftrag zum Streichquartett im Umfeld von Werner Pirchner entstand, wahrscheinlich geschah dies bei einem „Gelage“ nach einem Konzert bei den Klangspuren Schwaz. JM sagt, das AQ habe HP für den Auftrag sicher kein Geld bezahlt, also muss er von irgendwo eine Förderung erhalten haben.

JM zur Notation: Die ungeraden Takte waren am Notenbild zuerst kein besonderes Hindernis und durchaus „branchenüblich“ in der neuen Musik. Bei der Zusammenarbeit mit Harry stellte sich allerdings heraus, dass die Musik so nicht gemeint war, sondern eben als ein „Groove“, der abzubilden nicht ganz gelungen war. Es gab also einen „Spagat“ (Diskrepanz) zwischen Notenbild und dem eigentlichen Groove (dem „Gspürten“).

JM sagt, dass das Vorsingen von Harry Pepl bei der Probe sehr geholfen habe.

JM erwähnt Translationsprozesse in der Arbeit am Streichquartett *Über Kurz oder Lang*: Jemand denkt sich etwas aus und schreibt es als „Knödl am Papier“ auf (Text).

Dann überträgt es jemand auf Instrumente, dann hört es jemand. Lauter Translationen/Übersetzungen. Dabei kommt es zu Reibungsverlusten, aber manchmal auch zu Gewinnen.

JM erwähnt den Komponisten Otto Zykan, der auch ein paar Quartette für das AQ komponiert hatte. JM sagt, auch mit ihm hätten sie extreme Erfahrungen gemacht. Sie hätten 1:1 gespielt, was im Notentext steht und er, Zykan, habe ausgerufen: „Jössas, was macht ihr denn da?“

JM sagt, es gäbe Komponisten, wo der direkte Kontakt wichtig ist, nicht die aufgeschriebene Übersetzung. Harry kam erst spät zu den Proben, es war nicht einfach, sich aus dem bereits Erarbeiteten zu lösen.

JM erinnert sich an die Probenarbeit mit Pepl: eine Generalprobe im Brahmsaal, eine Probe wahrscheinlich in der Seilerstätte (eine Dependence der Universität für Musik Wien) und eine Probe bei HP im Studio in Hernberg. Das Gefühl war, dass sich alle bemühten, aber man kam nicht richtig hin.

JM sagt, das AQ war eigentlich sehr geübt in der Praxis von Aufführungen moderner, zeitgenössischer Werke. Dem AQ war es immer ein Anliegen, jeden Notentext „from scratch“ her neu anzugehen, auch solche aus dem Standardrepertoire.

JM sagt, er habe HP auch live gehört und war sehr beeindruckt von seiner Fähigkeit als Spieler.

6.3.16 Interview mit Wolfgang Reisinger (1955–2022)

Schlagzeuger, Komponist, Produzent

Datum: 22.1.2021 via Telefon

Gedächtnisprotokoll

Wolfgang Reisinger verstarb im Mai 2022.

Zu den *Schönberg Improvations* – Wolfgang Reisinger (WR) wirkte als Schlagzeuger mit:

WR über die Aufnahmemarbeit: Im Studio funktionierte es nicht gleich. Das System von Bösendorfer konnte die MIDI-Daten von HP nicht fehlerfrei interpretieren. Die 127-Skala in MIDI musste auf eine BD-eigene Skala von ca. 1000 umgerechnet werden (Anm.: das entspricht RÖs Angaben). HP rief dann WR und Dave Liebman (DL) an. WR meint, dass HP ihnen die Aufnahmen vor dem Studiotermin nicht gegeben hätte.

WR erinnert sich: HP spielte DL die Klavieraufnahmen vor und DL fragte: „What is this – Keith Jarrett on Acid?“

HP gab ihm darauf die Noten. DL musste sich ziemlich anstrengen, spielte die Sax-Parts aber ein. Dann fragte er WR, ob er dies zum ersten Mal höre. WR sagte ja, daraufhin sagte HP: „dann gehma rein und spielen es gleich drauf.“

WR erinnert sich, dass er und DL gleichzeitig aufnahmen und meint, dass er sich mit DL dabei ganz gut verstanden hatte (Anm.: Widerspruch zu RÖs Erinnerung, dass DL alleine aufgenommen hätte).

WR kam ohne große Vorankündigung ins Studio. Er meint, das sei so beim *Instant Composing*: Was immer beim ersten Anlauf herauskommt wird akzeptiert.

WR meint, HP sei auf die neuesten technischen Errungenschaften wie MIDI aufgesprungen, weil ihn andere Instrumentierungen interessierten. Das sei seine Idee beim *Instant Composing* gewesen: Die innere musikalische Vorstellung unmittelbar auszudrücken.

WR erinnert sich nicht daran, dass er alleine aufgenommen hätte. Er erinnert sich auch nicht mehr an die LIVE-Konzerte mit den Schönberg Improvations.

WR sagt: „Im Prinzip ist jedes Jazz-Solo *Instant Composing*, aber in der Realität kommt es schon drauf an ob man etwas notiert/fixiert.“

WR: *Instant Composing* ist ein Grenzbereich: es gibt sehr schlechte Improvisationen und sehr gute Kompositionen und sehr gute Improvisationen und sehr schlechte Kompositionen.

WR sagt, HP sei ein super Musiker gewesen und hätte alles „direkt rauslassen“.

WR nimmt auf das Artis-Quartett Bezug: HP komponierte die einzelnen Parts. In dem Moment, wo das Werk dann vom Streichquartett aufgeführt wurde, stand es natürlich sofort in unmittelbarem Vergleich zu anderen klassischen Werken.“ (Anm.: Das trifft umso mehr zu, als das Artis-Quartett an diesem Konzertabend auch Musik aus dem Repertoire der Wiener Klassik spielte!)

WR findet, dass die Methode des *Instant Composing* super ist. Dadurch wird aufgezeigt, dass man auch „weg vom Radiergummi und nur sitzen und blabla“ arbeiten kann – hin zum Musikmachen, dorthin wo die Musik eigentlich herkommt.

WR kam zu HP und dieser zeigte ihm sofort alle neuen technischen Geräte. Pepl sei ein Klangmensch gewesen, er hätte die Geräte zwar nicht gebraucht, sich dadurch aber einen Platz geschaffen, an dem er von den Mitmusikern unabhängig kreativ sein konnte.

WR fragt sich, ob das „Im-Keller-Sitzen“ mit 2/8 Rotwein nicht auch ungesund war...

WR erinnert sich an ein Festival bei Paul Zauner (Anm.: Leiter des Festivals Inntöne) mit Michel Portal (Anm.: französischer Jazzmusiker). HP musste sofort nach dem Konzert seinen Blutdruck messen. Er sagt, dass HP „mehr im Kopf hatte als er spielen konnte“, damit spielt er auf den hohen Druck an, den er bei HP wahrnahm.

HP war der erste Musiker, der ihm „gezeigt hat wo der Bartl den Most herholt“. Daneben gab es für ihn nur Joachim Kühn (Anm.: deutscher Jazzpianist) und Dave Liebman.

WR erinnert sich an ein Zitat von HP: „der Groove is eh ok, aber er muss ECHT sein.“ WR erklärt: das, was „im Jetzt“ gut ist, sei mit „ECHT“ gemeint, das sei *Instant Composing*.

WR: wenn man das Glück hat, ein gutes „Interface“ zu haben und das nötige Talent, dann kommt es einfach heraus.

6.3.17 Interview mit Andreas Schreiber

Geiger, Komponist, Improvisator, Universitätslehrender

Datum: 9.3.2022, Wien

Gedächtnisprotokoll

Andi Schreiber (AS) kennt Harry Pepl aus Graz, wo er, Schreiber, damals studierte und Pepl bereits unterrichtete.

HP begann den Computer für seine Kompositionen einzusetzen (*Instant Composing*) und hatte ungefähr zeitgleich seinen ersten Schlaganfall (Anm.: 1989). Erst nach dem Schlaganfall sei bei HP festgestellt worden, dass sein Blutdruck überdimensional hoch war. AS erwähnt, dass es ein Stück von HP gab, welches dieser seinem erhöhten Blutdruck widmete. Nach dem Schlaganfall lebte er moderater, arbeitete aber Tag und Nacht am Bildschirm.

AS sagt, er habe zu Beginn der 1990er Jahre für mehrere Komponisten Transkriptionsarbeit gemacht, also aus Aufnahmen Noten herausgeschrieben. Bei den meisten konnte er es „in Realtime“ mitschreiben, bei HP allerdings nicht. Auch weil er damals kein Tonband besaß, sondern nur einen Kassettenrekorder.

HP bat AS, ob er ihm nicht „Sachen rausschreiben“ könnte. Zuerst Stücke für *Airmail*, später eben auch das Streichquartett für das Kronos Quartet (Anm.: *String Quartet Nr.8* und *Moving Navel*). Davon gab es keine Noten sondern nur Aufnahmen. Andi transkribierte die Aufnahmen für HP. AS bestätigt, dass HP die Stimmen mit der MIDI-Gitarre mit String-Samplesounds eingespielt hatte.

HP hatte offensichtlich auch ein Werk für den Cellisten Heinrich Schiff in Arbeit, ein Cello-Solo eingespielt mit der MIDI-Gitarre – das sollte AS auch transkribieren. Davon gab es zuerst einen Computer-Ausdruck. AS erinnert sich an einen Takt, der eine ganze Seite lang war, weil der Computer die mikroskopisch kleinen Notenwerte nicht zuordnen konnte. Das Stück war laut AS „heftig“, weil es ohne „Time“ und in „Wellen“ eingespielt worden war. Er musste den Notenfluss irgendwie in Form bringen und einzelne Töne als Eckpfeiler heraushören. Von diesem Cello-Stück gab es keine MIDI-

Notation, sondern nur die Audio-Aufnahme. AS sagt, dass er seine Zusage an Pepl schon manchmal bereut hätte, aber er wollte nicht einfach aussteigen.

Auch Franz Hautzinger (Anm.: Trompeter und Improvisator) hat eine Transkription für HP gemacht.

HP war ein „Bauchspieler“, improvisierte aber sehr entwickelnd in Wellen, die sonst niemand spielen konnte. AS musste diese Linien teilweise „zurechtschreiben“, weil diese Gitarrenlinien auf Streichinstrumenten nicht spielbar gewesen wären (Anm.: AS ist selbst Geiger). AS erwähnt das Quartensystem auf der Gitarre vs. Quintensystem auf Geige, Bratsche und Cello.

AS sagt, HP sei ein totaler Rhythmiker gewesen. Sein Spiel war extrem „zielbezogen“ auf den hintersten Punkt der Linie. Wenn er eine Phrase begann, dann zielte sie „gnadenlos“ auf den Zielpunkt hin. Diese Spielhaltung hätten „normale“ klassische Musiker*innen nicht, daher konnten diese HPs Linien auch nur sehr schwer interpretieren. AS erwähnt auch die „Bebop-Erziehung“, die man dazu bräuchte. AS erwähnt immer wieder, dass HP seine Wellen „frei über der Time“ spielte, aber immer mit einem klaren Ankunftszeitpunkt.

AS sagt, er musste die Linien so notieren, dass man verstehen konnte wohin sie führen. Sonst hätte man die Linien von HP nur „grafisch“ darstellen können.

AS war nicht bei Proben des Kronos Quartet dabei. Er schrieb nur einzelne Parts des Kronos Quartet heraus. Das Stück hatte aber keine Namen.

AS über die Partitur des Werks für das Artis-Quartett (der Verfasser zeigt sie ihm am Bildschirm): „Das geht sich überhaupt nicht aus, wenn man das Note für Note spielt, es geht dabei um das ZISCH.“

AS spielt im neuen Projekt von Clemens Salesny und Martin Bayer mit, welches die Audio-Spuren von Harry Pepl wieder auf die Bühne bringt.

AS sagt, dass HP die mit MIDI eingespielten Sachen aus dem Studio unbedingt auf die Bühne bringen wollte. Das fand kurz nach Gründung der Wiener Jazzwerkstatt auch wirklich statt (Anm.: in Salzburg beim Jazzherbst 2004).

Beim neuen Projekt werden alle Spuren von HP über eigene Verstärker auf der Bühne abgespielt. AS hört direkt neben sich auf der Bühne die Gitarre von HP. AS sagt, beim ersten Mal auf der Bühne habe er eine „Ganslhaut“ bekommen, weil der Sound von HP so klar neben ihm war (O-Ton AS: „Harry, da bist Du ja...“).

AS *Über Cracked Mirrors*: Jon Christensens Schlagzeugspiel „ist geatmete Time, die kommt in Wellen, man muss mitatmen“.

AS sagt, dass HP sehr wohl MIDI-Daten nachträglich bearbeitet, verschoben etc. habe. So gab es z.B. die Aufnahme eines Akkords, welcher dann als Sound für ein Single Line Solo verwendet wurde (Anm.: Streichquartett *Obsession*).

Zur *Instant Composing* Arbeitsweise für Streichquartett meint AS: nach seiner Einschätzung habe HP zuerst die Diskantstimme (1.Geige), danach das Cello und dann die beiden Zwischenstimmen eingespielt.

AS sagt, man habe auf den Audiospuren des Streichquartetts (Synth-Streichersounds) die Gitarre herausgehört, also die andere Spielweise. Streicher hätten das nicht so phrasiert. Manchmal seien auch Doppelgriffe eingebaut gewesen.

AS sagt, HP habe sich beim MIDI-Gitarrenspiel schon auf den Streichersound eingelassen, er habe also berücksichtigt, wie das dann auf einer echten Geige gespielt werden würde. Man merkte das auch, wenn HP einmal etwas vorsang. Das sei extrem gut phrasiert gewesen.

AS sagt, HP habe Klavier nicht wie Gitarre (also so „rasant-perlend“) gespielt sondern eher fließend.

AS meint, HP hätte durchaus Interesse gehabt, in den Jahren vor seinem Tod noch live aufzutreten. Er kam zu einem Konzert von Dieter Glawischnig (Anm.: Pianist und

Improvisator) und Andi Schreiber und fragte, ob er Schlagzeug spielen könne. Aber schon bevor er auf die Bühne kam, musste er die Idee aufgeben, weil sein Blutdruck für gefährlich anstieg. HP hatte sich nur vorgestellt, wie er Schlagzeug spielen würde, doch alleine diese Vorstellung genügte, um ihn zu blockieren. Also er wollte spielen, egal welches Instrument, aber allein die Vorstellung holte ihn zurück in seine physische Realität.

6.3.18 Interview mit Lorenz Raab

Trompeter und Komponist

Datum: 14.2.2023 via Telefon

Gedächtnisprotokoll

Lorenz Raab (LR) war Ensemblemitglied bei der Uraufführung von Stücken von Harry Pepls *Lonely Single Swinger Band* beim Jazzherbst Salzburg im Jahr 2004.

Das Konzert fand beim Jazzherbst Salzburg 2004 im ORF-Landesstudio Salzburg statt. Dort gab es einen kleinen Saal für ca. 150 Personen im Publikum. Das Line Up bestand neben LR aus den beiden Saxophonisten Wolfgang Schiffner und Clemens Salesny. Dazu kamen die Einspielungen von Harry Pepls *Lonely Single Swinger Band*. LR bezeichnet die Einspielungen als „Rhythmusgruppe“ und bestätigt, dass es „tonnenweise“ Material gab. Mit Rhythmusgruppe meint LR das Schlagzeug (von Pepl selbst am Set gespielt), Klavier (ebenfalls von Pepl am Flügel eingespielt) und Bass (via MIDI-Gitarre angesteuerter Sample-Player mit Kontrabass-Sound).

LR fuhr zur Probe nach Salzburg nach einem Besuch bei seiner Familie. LR hatte sich die Tracks angehört und war zuversichtlich, dass die Probe nicht lange dauern würde, weil es ja „nur“ galt, über die Tracks zu spielen, also frei zu improvisieren. Als das Trio dann zu den Spuren spielte und Komponist Harry Pepl vor ihnen stand, sagte dieser, dass es so gar nicht gehen würde. Es entspräche gar nicht seinen Vorstellungen. LR hatte sich vor dem Projekt noch nicht mit Pepls Musik beschäftigt und sagt im Interview, er habe erst später – nach Pepls Tod – verstanden, was dieser eigentlich musikalisch gemacht hat. LR erwähnt auch die Streichquartette von Harry Pepl, die er erst viel später gehört hat. Damals arbeitete LR selbst an einem Streichquartett, und Daniel Pepl hatte ihm zu Studienzwecken die Aufnahmen von Harry Pepls Streichquartetten zur Verfügung gestellt.

LR sagt, Harry Pepl habe sehr konkrete Vorstellungen von frei improvisierter Musik gehabt – was auch im Fall des Projektes in Salzburg vom Ensemble eingefordert wurde. LR war durch diese Intervention Harry Pepls bei der Probe sehr überrascht – aber im positiven Sinn. Er hatte sich „nur“ einen Soundcheck erwartet und war nicht auf die längere Probenarbeit eingestellt. Es wurde daraus laut LR eine „richtig lange

und fette Probe“. LR erinnert sich nicht mehr genau, was Harry Pepl ihnen bei dieser Probe gesagt habe. Es seien wohl Spielangaben gewesen, also wann jemand einsetzen sollte, und dass nie alle gleichzeitig spielen sollten oder so ähnlich. Das ganze Set habe wohl so ca. 60 Minuten gedauert.

LR erwähnt, er sei sehr beeindruckt davon gewesen, dass Harry Pepl regelmäßig bei der Jazzwerkstatt Wien erschienen sei und als beinahe 60-Jähriger die junge Szene unterstützt habe.

LR erinnert sich an ein Gespräch mit Harry Pepl rund um das Konzert in Salzburg, wo es darum ging, ob Pepl selbst auch einmal mitspielen würde. Pepl sagte, er könne maximal ein bisschen „mitjammen“, aber auch wenn er sich im Porgy&Bess auf die Bühne setzte, würde er gleich Herzrasen bekommen (Anm.: Da ging es wohl um den Session Opener im Porgy&Bess kurz nach dem Konzert in Salzburg). Also kam es zu keinem gemeinsamen Spiel.

LR erinnert sich, dass die Aufnahmen von Harry Pepl genau vorbereitet worden waren und das Projekt etwas mit den „schwarzen Chillis“ von Pepl zu tun hatte (Anm.: Das Projekt fungierte unter dem Namen „Habanero Slide-Show“).

LR kannte Harry Pepl vom 2. Jazzworkshop in Zeillern (NÖ), wo er als 16-Jähriger teilnahm und Pepl als Referent auftrat. LR meint, die Musik sei ihm damals „zu steil“ gewesen, er habe sie aber sehr interessant gefunden. LR kam über den Trompeter Claus Stötter zu Pepl. Mit Stötter hatte Pepl 1992 in New York das Album *N.Y.C. Impression (Extraplatte 1994)* aufgenommen, zusammen mit dem US-Bassisten Paul Nowinski und dem Schlagzeuger Jojo Mayer. Stötter war für LR damals eine große Inspiration.

6.3.19 Interview mit Martin Bayer

Gitarrist und Komponist

Datum: 24.1.2023, Wien

Gedächtnisprotokoll

Martin Bayer (MB) gründete auf Initiative von Daniel Pepl 2015 gemeinsam mit dem Saxophonisten Clemens Salesny das Projekt *Harry Pepl & Clemen Salesny / Martin Bayer / Peter Primus Frosch / Agnes Heginger*.

MB wurde von Daniel Pepl kontaktiert mit der Idee, aus Anlass des 10. Todestages Harry Pepls im Jahr 2015 eine CD aufzunehmen und seine Musik, darunter auch das noch unveröffentlichte Material der *Lonely Single Swinger Band*, aufleben zu lassen. Das Material war einerseits im Haus in Hernstein, andererseits in Pepls Wohnung in Floridsdorf gelagert. Es begann ein Prozess des Sichtens und Anhörens. Hauptquelle waren die sogenannten „Weihnachts-CDs“, die Harry Pepl im Keller in Hernstein produziert hatte. Bald war klar, dass eine Doppel-CD daraus entstehen würde.

Der Saxophonist Clemens Salesny und MB spielten seit längerer Zeit im Duo und hatten eine Vorliebe für österreichische (Jazz)komponist*innen. So spielten sie z.B. Musik von Hans Koller und eben von Harry Pepl. Daniel Pepl hörte einen Mitschnitt eines Konzerts des Duos im Jazzclub Porgy&Bess und kontaktierte daraufhin Martin Bayer.

MB hatte zwar in Graz Jazzgitarre studiert, jedoch war Harry Pepl zu dieser Zeit nicht mehr Professor für Jazzgitarre. Bayer war also nicht Pepls Student.

Bald war klar, dass die CD eine Studioproduktion werden würde, da die unveröffentlichten Audiospuren von Harry Pepl relativ leicht für Overdubs hergerichtet werden konnten und dadurch eine gute Hörsituation gegeben war. Verwendet wurde für die Studiosession ausschließlich Pepls Audiomaterial, in manchen Fällen wurden MIDI-Daten zuerst in Audio-Tracks umgewandelt.

MB schätzt die Aufnahmesituation Harry Pepls im *Single Swinger Band* Setup in seinem Kellerstudio so ein: Harry Pepl habe meist zuerst das Schlagzeug (live)

eingespielt. Es folgten Gitarre (halbakustisch) und Kontrabass (als Sample-Sound via MIDI-Gitarre). Klavier/Keyboard wurden von Pepl live an einer Tastatur gespielt. Pepls eigene Gesangsspuren waren natürlich auch live und akustisch. Die meisten Aufnahmen sind Trios oder maximal Quartette (also 3–4 Instrumente, alle von Pepl selbst gespielt).

Bei manchen Stücken konnten keine Einzelspuren gefunden werden. In diesen Fällen wurden auch existierende Mixes verwendet, die Pepl seinerzeit selbst gemacht hatte. Auf der CD *Harry Pepl & Clemens Salesny / Martin Bayer / Peter Primus Frosch / Agnes Heginger* (2015) und bei den ersten Live-Konzerten des Projekts wurden die originalen Schlagzeugspuren Pepls verwendet. Dies wurde jedoch im Lauf des Prozesses aufgegeben, weil es lt. MB nicht glaubwürdig genug klang. Bei den existierenden Einzelspuren wurde entschieden, was neu dazu gespielt werden sollte und ob z.B. ein existierender Part ersetzt wurde. Der Bass-Part wurde stets beibehalten, da kein/e Bassist*in im Projekt vorgesehen waren. Als die CD fertig war und live umgesetzt werden sollte, war bald klar, dass ein/e eigene/r Tontechniker*in nötig war, um die Einspielungen auf der Bühne akustisch entsprechend zu präsentieren.

Das Album ist als Doppel-CD ausgelegt. Auf der zweiten Disc befinden sich ältere Kompositionen von Harry Pepl, die dieser mit der Formation *Airmail* aufgenommen hatte. Bei diesen Versionen wirkten weitere Musiker*innen mit: am Bass Alex Meissl, am Keyboard Clemens Wenger und an der Trompete Herbert Joos, der ja Pepls Partner im Projekt *Cracked Mirrors* war.

Zu Beginn der Live-Konzerte kam das Schlagzeug noch als Einspielung von Pepl, gemeinsam mit dem Sound der Live-Instrumente Gitarre, Saxophon und der Stimme von Agnes Heginger aus dem Bühnenmonitor. Aber das habe nie gut funktioniert, weil es zu laut und undifferenziert war.

Nach der CD-Aufnahme fanden einige Konzerte statt (2015–16), bei denen die Sound-Thematik noch nicht zufriedenstellend gelöst war. In der ersten Durchführung wurden noch konkrete Stellen transkribiert und notiert bzw. auswendig gelernt. Das Material wurde wie eine Komposition betrachtet.

Ab 2018 kam mit Markus Wallner ein Tontechniker zum Projekt hinzu. Er hatte die Idee, jede eingespielte Spur von Pepl aus einem eigenen Verstärker klingen zu lassen. Damit war das Klangbild auf der Bühne viel transparenter und ausgeglichener. Harry Pepls Gitarre kam aus einem eigenen Amp, das Klavier aus einem eigenen Verstärker, ebenso Kontrabass und Pepls Stimme. Auch die Aufstellung auf der Bühne wurde sehr bewusst gewählt.

In der neuen Durchführung ab 2018 wurde auf Transkriptionen verzichtet. Man wollte „so wenig wie möglich wissen“. Auch das Memorieren war mit dem neuen Material schwer möglich, das war auch ok, weil sich so bei jedem Konzert etwas Neues ergab. Mit dem zweiten Programm ist eine Live-CD geplant, diese ist auch schon aufgenommen, wurde aber noch nicht veröffentlicht. Die neue Besetzung seit 2018 ist: Andi Schreiber (Violine), Martin Bayer (Gitarre), Clemens Salesny (Sax) und Valentin Duit (Schlagzeug). Das Projekt heißt jetzt: *Harry Pepl & The Lonely Single Swinger Band*.

Im neuen Programm werden in den Einspielungen keine Schlagzeug-Spuren von Harry Pepl mehr verwendet.

Valentin Duit und Andi Schreiber bevorzugen es, vor dem Konzert nicht zu viele Informationen zu haben.

Im neuen Setting wird Harry Pepl mehr ein Teil des Ensembles, seine Tonspur kann zwar nicht reagieren, es kommt aber viel von den anwesenden Musikern. Harrys Spuren dominieren nicht mehr so stark, sondern fügen sich ein.

Im neuen Ensemble herrscht stärker der forschende, improvisatorische Geist. Man möchte jedes Mal etwas Neues schaffen.

MB sagt, er fühlte sich zu Projektbeginn schon ein bisschen seltsam als Gitarrist neben den Aufnahmen von Harry Pepl. Er versuchte „halbwegs zu bestehen“.

Bei einem Stück der CD (alte Besetzung) wurde Harry Pepls Scat-Gesang transkribiert (also tatsächlich notiert) und daraus ein eigenes Arrangement gemacht (Anm.: Es handelt sich um das Stück *Das Lied*). So entstand ein neuer Song, der vom Ensemble dann auch OHNE Einspielung live gespielt wurde.

(Anm.: das stellt eine Translation von der ursprünglichen Aufnahme hin zu einer davon inspirierten Neuschaffung, die das alte Material gar nicht mehr verwendet.)

MB meint, dass im zweiten Programm eher der Weg verfolgt wird, den Harry Pepl geschätzt hätte. Im ersten Programm war Harry Pepl sehr im Mittelpunkt, im neuen Programm bringen sich die Spieler mehr ein. MB sagt, dass anfangs eine gewisse „Unterwürfigkeit“ gegenüber der Person von Harry Pepl herrschte, im Lauf des Projektes aber klar wurde, dass es nur funktioniert, wenn jeder genauso viel Persönliches mitbringt. So verschiebt sich etwas bei den Rollen, und Harry Pepl wird mehr ein Teil des Ganzen.

Im neuen Programm werden nie mehr als zwei Spuren von Harry Pepl verwendet.

Clemens Salesny startet die Spuren von Harry Pepl via App auf seinem Smartphone oder Tablet.

MB bestätigt, dass Harry Pepl seit ca. 1995 das Material der *Lonely Single Swinger Band* aufnahm und dieses Material 2004 auch aufführen ließ. Das war das Konzert beim Salzburger Jazzherbst 2004 (Salesny/Schiftner/Raab).

MB sagt, dass die Familie Pepl auf ihn zukam, ob er etwas mit dem unveröffentlichten Material machen könne.

MB sieht im Multiinstrumentalisten Harry Pepl einen „Kosmos“, in den er einzutauchen versuchte. Mit der „normalen“ Jazz-Herangehensweise kommt man genauso wenig weit wie mit dem total freien Zugang.

Eine weitere Transformation ist im Projektnamen zu sehen. War in den Jahren 1995–2005 der von Pepl selbst erdachte Name nur *The Lonely Single Swinger Band*, so ist

er aktuell *Harry Pepl & The Lonely Single Swinger Band*. Harry Pepl ist sozusagen posthum wieder dem von ihm gegründeten Ensemble beigetreten.

Nachtrag aus einem Telefonat mit Martin Bayer am 15.2.2023

Ursprünglich waren von Daniel Pepl, dem Produzenten der Doppel-CD *Harry Pepl & Clemens Salesny / Martin Bayer / Peter Primus Frosch / Agnes Heginger*, nur 3–4 Stücke aus dem Konvolut der *Single Swinger Band*-Aufnahmen Pepls für die Aufnahme auf CD vorgesehen. Der Rest sollte aus den älteren Kompositionen bestehen. Im Lauf der vorbereitenden Arbeiten und Sichtungen stellte sich jedoch das neue Material als dermaßen interessant für Clemens Salesny und Martin Bayer heraus, dass daraus die komplette erste CD des Doppelalbums wurde. Bei der CD-Präsentation im Rahmen eines Live-Konzertes im Porgy&Bess Wien spielten die Gäste Alex Meissl, Mario Rom und Clemens Wenger noch mit, bei den darauffolgenden Konzerten, z.B. 2016 beim Festival Inntöne⁴¹¹, wurde nur mehr das Material der *Lonely Single Swinger Band* verwendet und es spielte nur mehr das Quartett mit Agnes Heginger (Stimme), Clemens Salesny (Saxophon), Martin Bayer (Gitarre) und Peter Primus Frosch (Schlagzeug).

Martin Bayer und Clemens Salesny transkribierten einige Themen aus Aufnahmen der *Lonely Single Swinger Band* händisch, um für die Band eine Grundlage zum Einstudieren von Unisono-Stellen zu haben.

⁴¹¹ Ljubisa Tomic, „Inntöne-Festival: Session mit der Historie,“ *Der Standard*, Online-Ausgabe (12.5.2016), abgerufen am 15.2.2023, <https://www.derstandard.at/story/2000036855877/inntoene-festival-session-mit-der-historie>.

6.3.20 Interview mit Bert Mooiman

Pianist, Organist, Musiktheoretiker

Universitätsdozent am Royal Conservatoire Den Haag, Niederlande

Interview am 24.2.2023, Den Haag

Bert Mooiman (BM) spricht über seine Dissertation: *An Improvisatory Approach to Nineteenth-Century Music*⁴¹².

BM's Grundthese ist, dass man auch beim Lesen eines Notentextes eine improvisatorische Einstellung haben sollte. Dazu bilden die alten Aufnahmen eine wichtige Quelle. Auch wenn Komponisten bestimmte Anleitungen zu ihren Werken aufgeschrieben haben, hört man auf den alten Aufnahmen (Wachsrollen, Schellacks), dass sie sich selbst nicht genau an diese Anweisungen halten.

In der klassischen Musik (im Gegensatz zum Jazz) spricht kaum jemand von einem Album. Ein Album repräsentiert meistens ein Konzert oder eine Aufführung. BM kritisiert die Erwartungshaltung, eine Aufnahme würde das Erlebnis einer musikalischen Aufführung widerspiegeln. Das zeige sich auch bei den Online-Aufnahmeverfahren (Auditions) für das Royal Conservatoire Den Haag, an dem er, Mooiman, als Dozent für Improvisation arbeitet.

BM erinnert sich, dass er selbst Ende der 1980er Jahre auf einem MIDI-Keyboard gespielt und Noten am Bildschirm erzeugt hat. Damals war das Notenbild aufgrund der Präzision der Software in der zeitlichen Erkennung sehr komplex. Die Quantisierung war dabei wohl aufgehoben.

Wir hören gemeinsam eine Aufnahme des Streichquartetts *Über Kurz oder Lang* (*Instant Composition*, siehe Kapitel zum Werk) von Harry Pepl. BM erkennt sofort die Problematik, die einzelnen, improvisierten Spuren so einzuspielen, dass dabei gemeinsame Einsätze (Akkorde/Cluster) herauskamen. Die Lösung lag wohl in der Editierung durch Georg Pepl, der die Spuren nachträglich so bearbeitete, dass die vier Instrumente in der Partitur bzw. im Notenbild gemeinsame Einsätze hatten.

⁴¹² Mooiman, *An Improvisatory Approach*.

Nach Anhören der *Schönberg Improvations (Instant Composition)*, siehe Kapitel zum Werk) von Harry Pepl stellt BM fest: Der Schlagzeuger (Wolfgang Reisinger) konnte die Klavierspur nicht mehr beeinflussen, war also in einer „Einbahn“ unterwegs.

BM über den Begriff Urtext: Er findet den Begriff „kritische Edition“ besser. Urtexte gibt es nicht von allen klassischen Werken, so gab es z.B. bei Chopin verschiedene Fassungen vom Komponisten selbst.

BM ist der Ansicht, dass man für eine Interpretation einer Partitur deren logische Sprache wiedererkennen muss. Wenn alles daran fremd ist, man also nichts wiedererkennt, bleibt keine andere Wahl, als möglichst genau den Notentext zu spielen. BM spielt dabei auf das Quartett *Über Kurz oder Lang* an, meint aber auch, es gäbe einige Stellen, die doch an ein Bartok-Quartett erinnern. An diesen Stellen klänge das Spiel des Artis-Quartetts auch besonders überzeugend. Der Erfolg einer Interpretation hängt auch immer davon ab, wieviel Erfahrung in der speziellen Klangsprache die Interpret*innen mitbringen. BM hat den Eindruck, dass auch der Jazzsaxophonist Dave Liebman in seinem Spiel auf den *Schönberg Improvations* diese Klangsprache schon von irgendwoher kennen musste, weil er sich so exzellent einfügen konnte.

Der letzte Teil des Interviews handelt von der Praxis des improvisatorischen Komponierens in der jüngeren Musikgeschichte. BM spricht von einigen Aufnahmen klassischer Improvisatoren aus früherer Zeit, z.B. jenen vom Organisten Louis Vierne (1870–1937) in der Dauer von max. 2–3 Minuten (aus technischen Gründen). Edward Elgar nahm 1929 Klavier-Solo-Improvisationen auf. Der spanische Komponist und Pianist Enrique Granados (1867–1916) nahm ebenfalls Improvisationen auf. Aus all diesen Aufnahmen wurden später Transkriptionen hergestellt, die sich dann in das Gesamtwerk der Komponisten einordneten und von Interpret*innen aufgeführt wurden.

6.3.21 Email-Konversation mit Evan Parker

Saxophonist und Improvisator

8.9.2023, Email-Konversation

Evan Parker (*1944) ist ein britischer Saxophonist, Komponist und Improvisator, der als Grenzgänger zwischen Jazz und zeitgenössischer Musik wesentlich zur Entstehung der europäischen Improvisationsszene in den 1970er Jahren beitrug und nach wie vor in dieser Szene aktiv ist. Der Verfasser kam mit Evan Parker durch einen gemeinsamen Kollegen, den englischen Bassisten und Improvisator John Edwards, in Kontakt. In einer E-mail-Anfrage im September 2023 stellte er ihm folgende Fragen, die für die Thematik der Dissertation relevant erschienen:

(die Konversation wurde aus Gründen der Unmittelbarkeit nicht übersetzt)

Four questions:

1. does improvised music happen only once?
2. can it be edited after its creation?
3. should it be recorded at all?
4. and in the case of Harry Pepl: is it thinkable that an interpreter (classical player) interprets a piece by an improviser that he/she recorded and of which a score has been produced?

Evan Parker's comments and answers:

I know the name Harry Pepl but I never played with him.

I associate the term "instant composing" with Misha Mengelberg and his work with Han Bennink (and initially Willem Breuker) in the Instant Composers' Pool. I did play with various early incarnations until it settled into the fixed personnel which most people know.

I do not know of Harry Pepl's version, but my initial question in response to "notating his free improvisations by means of a MIDI connected computer and printer" would be

- why do that? (I know of similar cases of notated improvisations, where the reason was to meet the requirements for joining the GEMA and other such institutions at a higher rate of payment as a "serious" composer.)

Reading further I see that health reasons were a large part of it. As you say "to share his improvisations, albeit in a solidified form, by having them played by others - when he could not do it himself anymore".

I have no experience of MIDI technology but I suppose a digital keyboard with digital output would be the cleanest source of information. I also have little idea of, and little use for, the various notation programs, but my guess is that the "quantisation" would lead to approximations of detail rather than faithful facsimiles of the original. Were the dynamics and expression markings part of the notation?

This is a rather theoretical criticism of an approach that must have been of great interest to Harry Pepl and I admire his determination to continue in spite of ill health.

You ask about my views on recordings of improvisation: In general listening to recordings was what made me want to be a musician. Much used quote, "My roots are in my record player."

The extreme rigour extends as far as a record of improvisation only being played once by the listener - maybe proposed by (Vinko) Globokar, I'm not sure.

For the musician the direct to disc recording is pretty rigorous, but even there you have to make it clear that only two sides were recorded of Monoceros.

So yes, I was pretty rigorous about truth to process and materials but when you are collaborating with other players you can be a pain in the arse insisting that it's all done by your rules. So whatever rule you care to assign to me you can be sure that I have broken it at some point!

I think it is important that if music has been made possible only by certain technological methods, then those methods should be part of the information along with personnel and instruments.

I hope this is of some use.

all best

Evan

6.3.21 Interview mit Agnes Heginger

Sängerin, Komponistin, Gesangspädagogin, angehende Psychotherapeutin
Mitwirkende am CD- und Live-Projekt *Harry Pepl & Clemen Salesny / Martin Bayer / Peter Primus Frosch / Agnes Heginger* im Jahr 2015
21.2.2024 via Zoom

Agnes Heginger (AH) bestätigt, dass das Projekt *Harry Pepl & Clemen Salesny / Martin Bayer / Peter Primus Frosch / Agnes Heginger* im Jahr 2015 zum 10. Jahrestag von Harry Pepls Tod realisiert wurde.

AH erzählt von einer frühen Begegnung mit Harry Pepl im Umfeld der Jazzseminare in Zeillern/NÖ Anfang der 1990er Jahre. Ihre Verehrung für Harry Pepl war sehr groß, und die musikalischen Erlebnisse aus dieser Zeit haben sie stark geprägt. Die Begegnung veranlasste sie, zum Jazzstudium nach Graz zu kommen, weil Pepl dort als Professor an der Jazzabteilung tätig war. Tatsächlich erkrankte Harry Pepl genau in der Zeit, als AH das Studium begann (Anm.: Das war 1994 nach dem zweiten Schlaganfall – Pepl ging im Juni 1994 in Frühpension bzw. war er seit Monaten im Krankenstand). Somit erlebte AH Harry Pepl in Graz nie als Lehrer.

AH nahm 1994 das Stück *Air, Love and Vitamins* von Harry Pepl auf dessen Wunsch, bzw. Einladung hin auf. Pepl produzierte diese Version als Pop-Ballade und AH schrieb zu dem Anlass einen englischen Text für das Stück. Harry Pepl spielte selbst aus gesundheitlichen Gründen nicht mit, steuerte aber programmierte Keyboard-Tracks bei. Schlagzeug spielte der in den USA lebende Schlagzeuger Thomas Lang, Saxophon Thomas Kugi und Gitarre Conrad Schrenk. Backing Vocals steuerte die Sängerin Juci Janoska bei.

AH sagt, dass sie 1992 für Harry Pepls Stück *Ballentine for Valentine* (u.a. auf Pepls CD *Cracked Mirrors*) einen Text verfasste. Das Stück sei wohl bei einem Jazzworkshop in Zeillern aufgeführt worden, allerdings in einem langsameren Tempo als bei Pepls Originalaufnahme. AH hat den Text nicht mehr. Er wurde auch für das Projekt 2015 niemals zur Verwendung erwogen.

Zum Projekt *Harry Pepl & Clemen Salesny / Martin Bayer / Peter Primus Frosch / Agnes Heginger*: AH meint, Clemens Salesny sei der Hauptmotor des Projekts gewesen.

AH war bei der Auswahl der Tracks für das Projekt *Harry Pepl & Clemen Salesny / Martin Bayer / Peter Primus Frosch / Agnes Heginger* 2015 nicht involviert, sie kannte die Aufnahmen der *Lonely Single Swinger Band* zu diesem Zeitpunkt noch nicht. Sie bekam die ausgewählten Original-Aufnahmen von Clemens Salesny (CS) und Martin Bayer (MB) zugesandt. CS hatte manche Melodien transkribiert und handschriftlich notiert.

AH übte die Tracks zuhause – u.a. mit Kopfhörern bei der Hausarbeit – und lernte sie auswendig. Sie erzählt, dass sie beim Stück *Frischwärts* innerhalb eines Stücks einen Timer am Handy programmierte, um ihren Einsatz sekundengenau proben zu können. Diese Strategie wendete sie sowohl im Studio als auch live an. Die anderen Musiker hätten möglicherweise eine ähnliche Strategie angewendet.

AH wollte in einem einzigen großen Raum mit den anderen Musikern aufnehmen, um ein gemeinsames „feeling“ zu transportieren. Sie wusste, dass es aufgrund des Übersprechens von anderen Instrumenten ins Gesangsmikro riskant war. Deshalb bastelte sie für ihr Gesangsmikrofon eine Art Schallhaube (vergleichbar den Post-OP-Schutzhalskrausen für Hunde) und verwendete für das Handmikro abdämpfendes Grip-Band, um Griffgeräusche zu vermeiden. Der Sound im Aufnahmerraum war sehr laut, die Spezialkonstruktion wirkte aber.

AH zu den Proben: Der Proberaum war im Keller des Hietzinger Amtshauses und akustisch nicht besonders gut, bot aber in der gesamten Projektlaufzeit für AH die beste Hörsituation. Man konnte aufeinander und auf Harry Pepls Einspielungen improvisatorisch reagieren und gemeinsam etwas entwickeln. Im Studio und besonders später live war es sehr schwierig. Vor allem live war für AH aus akustischen Gründen (teilweise extreme Lautstärke) ein kreatives Gestalten im Augenblick schwer bis gar nicht möglich. AH sagt, dass sie bei Live-Konzerten oft quasi „auf Autopilot“ geschaltet und das bei der Probenarbeit Entwickelte einfach nur abgerufen habe.

AH bedauert, dass ihr aufgrund der klanglichen Situation live ein Gestalten im Moment, bzw. das buchstäblich freie Improvisieren miteinander (und mit der Spur Harry Pepls) oftmals nicht wirklich möglich war.

AH sagt, dass es in diesem Projekt nie Thema war, zu den Tunes Lyrics zu erfinden und zu verwenden (Ausnahme: *Luft, Liebe und Vitamine* aka *Air, Love and Vitamins*). Die improvisatorische vokale Gestaltung, bzw. die Entwicklung der vokalen Sounds entstand im Augenblick und im Zusammenspiel bzw. Zusammenklang mit den zugrundeliegenden Instrumental-Tracks von Harry Pepl und dem Spiel der Bandkollegen. Eine Art „Ziel“ war es, einen gemeinsam pulsierenden Klangkörper zu erzeugen, aus dem die Stimme ab und zu wie kleine einzelne Sonneneruptionen heraustritt.

AH erinnert sich an ein Konzert mit dem Projekt *Harry Pepl & Clemen Salesny / Martin Bayer / Peter Primus Frosch / Agnes Heginger* beim Inntöne-Festival (2015–16), wo der Sound offensichtlich nicht nur auf der Bühne selbst, sondern auch im Saal so laut war, dass das Publikum in den vorderen Reihen mit weit aufgerissenen Augen und zugehaltenen Ohren dagesessen sei.

6.4 Dedicated to Michele Noiret's Stockhausen

Dieser Abschnitt beschreibt den Selbstversuch des Autors, ein nicht notiertes und nur als Audio-Aufnahme vorhandenes Werk von Harry Pepl als Ausgangsbasis für eigene Improvisationen zu nehmen. Diesen Schritt hatten Clemens Salesny & Martin Bayer in ihrem Projekt teilweise bereits vollzogen, indem sie Audio-Spuren Pepls live auf der Bühne als Inspiration für eigene Improvisationen abspielten. Das hier beschriebene Setting verzichtet auf Pepls Audio-Spuren nun völlig und setzt einen Zwischenschritt ein, nämlich Pepls Audio-Aufnahme zuerst als eine Art Spielanleitung (Verbalpartitur) abzubilden. Für diesen Versuch wurden die beiden in Wien lebenden Musiker Martin Heinzle (Kontrabass)⁴¹³ und Phil Yaeger (Posaune)⁴¹⁴ eingeladen, mit denen der Verfasser dieser Arbeit seit vielen Jahren musikalisch zusammenarbeitet.

Das dafür ausgewählte Stück von Harry Pepl *Dedicated to Michele Noiret's Stockhausen* stammt wie viele Stücke des Salesny/Bayer-Projekts ebenfalls aus dem Konvolut der Aufnahmen der *Lonely Single Swinger Band*. Das Stück wurde von Harry Pepl zweimal für eine Compilation auf (selbstgebrannten) CDs ausgewählt. Auf dem handgeschriebenen Cover einer CD findet man den Hinweis darauf, dass sie in der Zeit zwischen 5. und 8. August 2004 aufgenommen wurde. Die von Harry Pepl gewählten Instrumente sind (akustisches, selbst gespieltes) Schlagzeug, Kontrabass (sample-basiertes Virtual-Studio-Instrument VST über MIDI-Gitarre angespielt) und E-Gitarre mit Effekten – in der Reihenfolge des Einsetzens. Die E-Gitarre steuert ab einem bestimmten Moment auch den Gitarren-Synthesizer an, wobei einige Programmwechsel bzw. das Umschalten auch zu hören sind. Der etwas kryptisch anmutende Titel enthält den Namen eines der bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts, Karlheinz Stockhausen (1928–2007). Dies mag ein weiterer Hinweis darauf sein, dass sich Pepl mit zeitgenössischer (Kunst-)Musik auseinandersetzte und fügt sich in diesem Sinne zu seinen *Schönberg Improvations* hinzu. Der Titel enthält weiters den Namen der belgischen Tänzerin und Choreographin Michèle Noiret (*1960). Ihr Namen wurde von Pepl irrtümlich als „Michel Noiret“ notiert, also ohne Akzent und der Endung auf -e. Es gibt sowohl einen Schauspieler als auch einen

⁴¹³ Martin Heinzle, Kontrabassist. Eintrag in die Musikdatenbank des Music Information Center Austria mica, abgerufen am 2.4.2024, <https://db.musicaustria.at/node/208321>.

⁴¹⁴ Phil Yaeger, Posaunist, Komponist/Arrangeur. Eintrag in die Musikdatenbank des Music Information Center Austria mica, abgerufen am 2.4.2024, <https://db.musicaustria.at/node/175636>.

Chansonnier mit genau diesem Namen. Die Nachfrage im familiären Umfeld von Pepl und ein Blick in Kohlers Diplomarbeit ergibt jedoch eindeutig die Zuordnung zur Tänzerin Michèle Noiret. Diese schuf 1997 die Choreographie zum Stück „Solo Stockhausen“ für sich selbst als Solistin zur Musik aus „Tierkreis“ von Karlheinz Stockhausen. Der deutsche Komponist schuf als Teil der „Musik im Bauch“ für sechs Schlagzeuger und Spieluhren 12 Melodien zu den 12 Tierkreiszeichen, welche auch als freistehendes Werk für beliebiges Melodie- und Akkordinstrument existieren.⁴¹⁵ Der Regisseur Thierry Knauff produzierte 2004 eine Filmversion der Performance von Michèle Noiret. Harry Pepl sah diesen Film höchstwahrscheinlich im Fernsehen. Dazu sagte er im Interview mit Nikolaus Kohler: „Einmal habe ich in ARTE (Anm.: Fernsehsender) eine Tänzerin gesehen, die auch *Tänzerin von Stockhausen* (sic!) ist. Die Bewegungen waren durch das Mikrofon zu hören, und das war so gut, dass es mich total angeturnt hat und ich sofort ins Studio hinuntersprang, um zu spielen. Das ist aber überhaupt nicht Stockhausen oder Irgendwas. Ich spielte alle Instrumente direkt hintereinander ein. Die Musik passt total zum Tanz, da sind auch so Fluchten drin. Meine Aufnahme passt auch völlig zum Video von der Tänzerin.“⁴¹⁶

Die Motivation zu dieser Aufnahme war also ein Film einer Tanzperformance von Michèle Noiret zur Musik von Karlheinz Stockhausen. Pepl distanziert sich zwar mit seinem Stück von der Klangsprache Stockhausens, fügt aber hinzu, es gäbe „so Fluchten“.⁴¹⁷ Was könnte er mit „Fluchten“ meinen? Der Gebrauch des Plurals von „Flucht“ ist im Deutschen eher unüblich⁴¹⁸ und ist ein Beispiel für Harry Pepls Liebe zum Wortspiel. Der Autor führte den Versuch durch und spielte *Dedicated to Michele Noiret's Stockhausen* zum Video der Tanzperformance ab – mit Stummschaltung des Originaltons des Videos. Beim Betrachten entsteht tatsächlich der Eindruck, die Tänzerin interagiere mit der Musik von Harry Pepl. Es muss aber vorausgeschickt werden: Die Tanzperformance von Noiret folgt in ihrem Rhythmus teilweise sehr strikt der Partitur Stockhausens, ist also in ihrer Kombination aus Tanz und Musik im Prinzip auskomponiert und wiederholbar. Dies ist aus unterschiedlichen Versionen der

⁴¹⁵ vgl. Christel Stockhausen: Stockhausens Tierkreis. Werknr. 41 ½ Einführung und Hinweis zur praktischen Aufführung, abgerufen am 3.7.2024,

http://www.karlheinzstockhausen.org/zodiac_supplement_german.htm.

⁴¹⁶ Kohler, *Harry Pepl. Ein Portrait*, S.134.

⁴¹⁷ Ebd.

⁴¹⁸ Duden, „Flucht,“ abgerufen am 19.5.2024, https://www.duden.de/rechtschreibung/Flucht_Ausbruch.

Performance ersichtlich. Die improvisierte Musik Pepls fügt sich in ihrer spezifischen Zusammensetzung aus melodischen (atonalen) und rhythmischen Phrasen beinahe perfekt zum Tanz, der hier nicht mehr auf die Musik reagiert, sondern umgekehrt. Mit „Fluchten“ könnte Pepl die Verwendung von spontanen Stops, Pausen sowie das Ausklingen und Abwarten meinen, was ein Gefühl von Anspannen und Ausruhen erzeugt und somit sehr körper- und tanzbetont erscheint. Daniel Pepl meint, viele der Werke seines Vaters, vor allem aus der späten Zeit, „hätten eine Geschichte oder starke Assoziation“ (Anm.: wie jene mit Michèle Noirets Tanzperformance). Das war offensichtlich seine (Pepls) Interaktion mit der (musikalischen) Welt um ihn herum, an der er in seiner späten Lebensphase aktiv im Sinne von gemeinsamem Musizieren nicht mehr teilnehmen konnte.⁴¹⁹ Das Ziel dieses Abschnittes ist, das gewählte Stück so aufzubereiten, dass ein *Versuch einer Re-Interpretation* gestartet werden kann. Der Begriff *Re-Interpretation* wurde hier bewusst verwendet. Er geht davon aus, dass Pepls Improvisation, die ja auf den Tanz zu einem (von Stockhausen) komponierten Werk, also auch auf prädeterminierte Klänge, reagiert, teilweise eine *Interpretation* war. In anderen Worten: Die Bewegungen von Michèle Noiret und die Erinnerung an die Klangsprache von Stockhausens Musik sind eine Art imaginärer Partitur, zu der Harry Pepl aus dem Kurzzeitgedächtnis improvisierte, zeitversetzt einige Minuten nach der Betrachtung des Films.

Eine wörtliche Wiederholung der improvisierten Musik erscheint aus künstlerisch-wissenschaftlicher Sicht sinnlos und wäre aus technischer Sicht extrem aufwändig. Das zu erwartende Ergebnis berücksichtigt möglichst viele Elemente des Originals und verwendet trotzdem auch einen improvisatorischen Zugang des Spielers bzw. der Spieler, die sich an diese Vorgaben halten. Sie sind also Interpreten und Improvisatoren zugleich. Eine Re-Interpretation⁴²⁰ führt zu einem neuen Ergebnis, welches dennoch auf wesentlichen Elementen des ursprünglichen Werkes aufbaut. Diese Herangehensweise unterscheidet sich klar und deutlich von einer Interpretation eines bis ins Detail transkribierten und notierten Werkes. Eine Verschriftlichung findet zwar statt, sie enthält aber andere Informationen als eine klassisch notierte Partitur. Die Interpreten müssen über improvisatorische Fähigkeiten verfügen. Sie führen im

⁴¹⁹ Email-Konversation des Verfassers mit Daniel Pepl am 6.9.2018.

⁴²⁰ Im Online-Duden gibt es das Wort *Re-Interpretation* nicht, es wird auf *Neuinterpretation* verwiesen, was soviel bedeutet wie eine Interpretation, die sich von einer früheren grundlegend unterscheidet.

Unterschied zu Pepl keine freie Improvisation durch, sondern sind an eine vorgegebene und aufgezeichnete Struktur gebunden.

6.4.1 Versuch einer Re-Interpretation eines Stückes frei improvisierter Musik

Der Verfasser dieser Arbeit lud zwei Musikerkollegen ein, sich auf ein gemeinsames musikalisches Experiment einzulassen. Die oben beschriebene Improvisation *Dedicated To Michele Noirets Stockhausen* sollte Basis für eine freie Improvisation sein, die vom zeitlichen und formalen Verlauf von Harry Pepls Improvisation angeleitet wird. Dazu stellte der Verfasser eine Partitur her, auf der Zeiten und Einsätze für die Spieler 1-2-3 eingetragen sind. Diese Einsätze entsprechen MIDI-Klängen auf der Aufnahme von Harry Pepl. Im Folgenden wird der Prozess der Entstehung dieser Improvisations-Partitur beschrieben.

6.4.2 Formaler/Zeitlicher Aufbau der Improvisation

Die Gesamtdauer beträgt 3 Minuten und 55 Sekunden. Wie von Pepl selbst im Interview beschrieben, wurden drei Spuren unmittelbar hintereinander eingespielt, und zwar in der Reihenfolge Schlagzeug, Kontrabass (VST-Plugin via MIDI-Gitarre) und E-Gitarre (mit Effekten und Gitarren-Synthesizer). Pepl beginnt den ersten Take am Schlagzeug. Nach 25 Sekunden beginnt der zweite Take (Overdub) mit dem Kontrabass-Sampler. Bei 1:03 beginnt die E-Gitarre (der dritte Overdub-Take). Ab ca. 1:30 ist auch der Gitarren-Synthesizer klar zu identifizieren. Bei 2:18 kommt das Stück für einen Moment zum Stillstand und beginnt von neuem. Diesmal wird der Gitarren-Synthesizer prominent verwendet. Kurz danach setzt auch der Kontrabass wieder ein. Das Stück endet in allen drei Takes relativ bündig. Als Erstes setzt die Gitarre bei 3:46 aus, kurz danach das Schlagzeug, der Kontrabass verklingt zuletzt.

6.4.3 Analyse und Vorbereitung des Aufnahmeprozesses

Das Stück beginnt mit einem Schlagzeug-Solo an den Tomtoms. Schon zu Beginn sind das Wechselspiel aus verschiedenen Sounds (Instrumente des Sets), dynamische Abstufung und das Steigern und Verzögern des Tempos zu hören. Immer wieder werden Pausen eingeflochten. Bei 25“ beginnt der erste Overdub-Take mit dem Kontrabass-Sound, angesteuert über die MIDI-Gitarre. Das Tonmaterial ist von Anfang an dicht. Die vorwiegend vertikalen Tonfolgen werden durch Quartan dominieren. Auch der Bass-Part folgt der Logik des Auf- und Abschwelldens und reagiert immer wieder auf den zuvor aufgenommenen Schlagzeug-Part. Auffallend ist das Ausspielen des gesamten Tonumfangs (Anm.: auf der Gitarre). Es entsteht ein Take, der auf einem akustischen Kontrabass aufgrund der großen Abstände am Griffbrett vermutlich eine sehr große technische Herausforderung wäre. Die E-Gitarre setzt bei 1‘03“ ein und präsentiert einen Sound mit Distortion-Effekt. Bis zu diesem Zeitpunkt verwendet der Schlagzeug-Take auffallend wenig Becken.

Der Versuch der Fixierung von *Dedicated to Michele Noiret’s Stockhausen* soll der Erkenntnis dienen, auf welche Weise frei improvisierte Musik dokumentiert, gegebenenfalls notiert und re-interpretiert werden kann. Zuerst wurde eine Partitur im klassischen Sinne mit vier Systemen versucht. Diese enthält ein System für die E-Gitarre, eines für den Kontrabass, eines für das Schlagzeug sowie ein weiteres zur Bezeichnung „globaler“ Events wie Generalpausen oder Kommentierung des Trios als Gesamtheit.

Klassisch notierte Partitur:

Schon nach wenigen Tönen bzw. Klangereignissen wird klar, dass die Musik in ihrer Gesamtheit nicht in traditioneller Notation erfassbar ist. Tonhöhen sind feststellbar, aber häufig durch gitarrenspezifische Bendings und Glissandi kaum auf der Zeit- und Tonhöhenachse einzuordnen. Dazu kommt die schiere Fülle des Materials. Dieses wäre zwar theoretisch mit grafischen Zusatzinformationen Ton für Ton notierbar, es stellt sich aber die Frage, welcher Zweck damit erreicht würde und ob der Aufwand irgendeinen Nutzen mit sich brächte. Ein*e Interpret*in an der E-Gitarre könnten auf Basis von ausschließlicher Notation nur ungefähr in die Nähe des von Pepl improvisierten Klangbildes kommen. Es würde der *Flow* von innen her, also der

momentbestimmte Spielantrieb, fehlen. Selbst bei perfekter Verinnerlichung von Pepls Material bliebe noch immer ein Gefühl von „Fake“, also von etwas nicht ganz Authentischem. Dazu kämen noch viele Effekte und die Bedienung des Gitarren-Synthesizers, also Spielanleitungen, welche in der traditionellen Notation nicht festgehalten werden könnten. Die vom Autor erstellte Version einer klassischen Partitur (siehe Abbildung) wurde aus dieser Erkenntnis zu einer Mischform. Wesentlich ist die Einbeziehung der Zeitangabe in Minuten und Sekunden. Ein klares Metrum existiert größtenteils nicht im Stück. Daher haben Taktstriche auch keine rhythmische Funktion, sondern trennen hier inhaltliche Abschnitte voneinander. Notierte Passagen stellen Schlüssel motive dar, die Pepl verwendete, und enthalten nur den jeweiligen Anfang.

Harry Pepl: Dedicated to Michèle Noiret's Stockhausen
Rubato

The score is organized into two main sections. The first section covers the time range from 0'' to 2'16''. It includes staves for Electric Guitar (Track 3), Acoustic Bass (Track 2), Drum Set (Track 1), and Global Events. The second section covers the time range from 2'19'' to 3'45''. It includes staves for E. Gtr., A. Bass, Dr., and G.E. (Global Events). The score is annotated with various musical notations and descriptive text for global events.

Global Events (Top Section):

- 0'': Einsatz Schlagzeug
- 15'': tom toms (hi mid low floor)
- 21'': crash Becken (pp)
- 25'': ride Becken (pp)
- 1'03'': full set
- 1'27'': Effekt: Distortion
- 1'40'': Einsatz Quarten-Akkorde + Synthesizer
- 1'43'': Einsatz Dreiklänge parallel
- 2'02'': einstimmig
- 2'16'': Kurze Zäsur

Global Events (Bottom Section):

- 2'19'': Schaltgeräusche
- 2'30'': Arpeggi lyrisch einstimmig
- 2'43'': Git-Synthesizer Quartenvoicings
- 2'55'': diminished Akkorde parallel + Synthesizer
- 3'00'': Quartenakkorde parallel
- 3'12'': 8va
- ab 3'18'': "heroisches Schlüsselthema"
- ab 3'31'': E-Gitarre klingt aus
- 3'41'': Kontrabass setzt wieder ein
- 3'45'': Kontrabass staccato

Drum Set (Track 1):

- 2'19'': Kurze Zäsur
- 2'30'': nur Becken
- 2'43'': Ausklingen auf Becken

E. Gtr. (Electric Guitar):

- 2'19'': Kurze Zäsur
- 2'30'': nur Becken
- 2'43'': Ausklingen auf Becken

A. Bass (Acoustic Bass):

- 2'19'': Kurze Zäsur
- 2'30'': nur Becken
- 2'43'': Ausklingen auf Becken

Dr. (Drum):

- 2'19'': Kurze Zäsur
- 2'30'': nur Becken
- 2'43'': Ausklingen auf Becken

G.E. (Global Events):

- 2'19'': Kurze Zäsur
- 2'30'': nur Becken
- 2'43'': Ausklingen auf Becken

Abbildung 23: „Geräffte“ Partitur zu *Dedicated to Michele Noiret's Stockhausen*, Transkription Stefan Heckel

Nur eine wirklich neue, vom vorigen Material abgesetzte Idee erscheint als notierte Stelle. Notierte Passagen mögen bei der Re-Interpretation als Ideen dienen, müssen aber augenblicklich vom Spieler selbstständig weitergesponnen werden. Auf der Global Event-Spur sind Einsätze der Instrumente sowie deren Interaktion vermerkt.

Die so entstandene Partitur eignet sich vor allem zum Mitlesen beim Anhören der Aufnahme und als erste Vorbereitung auf eine Re-Interpretation.

Transformation zur Verbalpartitur:

Im Folgenden wurde versucht, die obenstehende Partitur in eine Spielanleitung nach Worten zu übersetzen, mit dem Ziel, diese mit improvisierenden Musiker*innen aufzuführen.

Harry Pepl: Dedicated to Michèle Noiret's Stockhausen *transformed*

free improvisation in 3 tracks
by Harry Pepl
Translation and notation by Stefan Heckel

freely improvised

	0"	15"	25"	55"	1'03"	1'27"	1'40"	1'42"	2'18"
Instrument 1	pingpong, weicher Klang		+ schärferer Klang dazu		verdichten		tacet	mehr Pausen	kurze Zäsur
Instrument 2			aufeinander reagieren Gr. Intervalle-Kaskaden auf und ab		verdichten		tacet	mehr Pausen	kurze Zäsur
Instrument 3 SOLO					Langer Ton ... umspielen	Ausschweifen immer wieder lange Töne	Dichte Klänge mehrstimmig auf und ab verschieben	Etwas breiter	"Klang umschalten"

≡

	2'23"	2'30"	2'48"	2'55"	3'00"	3'12"	ab 3'22"	3'28"	ab 3'31"	3'41"	3'45"
I.1	groove Klangpedal sparsam		Klangpedal halten			verdichten	in den Hintergrund	nur mehr ein sustain Klang			fade out
I.2	groove Klangpedal sparsam		Klangpedal halten	tacet		wieder einsetzen	in den Hintergrund	kurz und perkussiv			fade out
I.3	groove Klangpedal sparsam	Arpeggi Breite Klänge	Lyrisches Thema		Dissonante reibende Klänge in tiefe Lage gehen	Breiter und noch tiefer	verdichten	kurze Zäsur	Heroisches Schlussthema		fade out

Abbildung 24: Partitur mit Verbalanleitungen zu Michèle Noiret's Stockhausen

Diese Verbalpartitur wurde nun zu einer Art Spielanleitung umgearbeitet, bei der die Zeitachse nicht mehr horizontal verläuft, sondern vertikal und musikalische Anleitungen jeweils horizontal beigelegt sind. Diese letzte Version wurde vor Aufnahmebeginn den Musikern des Trios gegeben und diente während des Spiels als Leitfaden.

Harry Pepl: Dedicated to Michele Noiret's Stockhausen (rec. 2004)

Beschreibender Text / Verbalpartitur:

Zeit	Musikalische Beschreibung
0"	<p><i>Original: Ein Motiv auf den Tomtoms, gespielt mit Mallets, eröffnet das Stück. Floor Tom und Mid Tom bilden einen Dialog, ein Trommelwirbel führt zum ersten Anschlag des Crash-Beckens, der Dialog zwischen Tomtoms geht weiter, wieder wird das Becken angeschlagen.</i></p> <p>Transform: Instrument 1 setzt ein und spielt mit weichem Klang eine Art „Pingpong“-Motiv, welches weitergesponnen wird, sich verdichtet, plötzlich folgt ein kurzer, schärferer Klang, dann wechseln sich das Pingpong-Motiv und der schärfere Klang ab</p>
25"	<p><i>Original: Einsatz Kontrabass; Motive aus schnellen Tönen auf- und abwärts, vorwiegend in Quartabständen, ähnlich wie der Dialog der Tomtoms. Ausspielen des gesamten Tonumfangs. Der Bass reagiert auf das Auf- und Abwallen des Schlagzeuges, dazwischen abwartende Stille</i></p> <p>Transform: Instrument 2 setzt ein und bringt große Intervall-Kaskaden auf- und abwärts über den gesamten, verfügbaren Tonumfang. Instrument 1 und 2 reagieren aufeinander, indem sie sich gegenseitig genügend Raum geben.</p>
ab ca. 55"	Original und Transform: Verdichtung in beiden Instrumenten
1'03"	<p><i>Original: Einsatz E-Gitarre mit mehreren Sekunden langem Ton, dann mit Halbtonschritten umspielend, dann in größere Intervalle fortspinnend, dabei immer wieder längere Töne aushaltend und Pausen einbauend, Bass und Schlagzeug bleiben in recht dichtem Spiel</i></p> <p>Transform: Einsatz Instrument 3 mit langem Ton/Klang, der dann mit Nachbartönen oder -klängen umspielt wird, immer weiter ausschweifen, dabei immer wieder lange Töne halten. I1+I2 bleiben in recht dichtem Spiel.</p>
1'27"	<p><i>Original: E-Gitarre: Chromatisch verschobene Akkorde (Quart+Sekund) + Synthesizer Effekte</i></p> <p>Transform: Instrument 3 spielt dichte (wenn möglich mehrstimmige) Klänge und verschiebt diese in zwei Richtungen in kleinem Abstand hin und her.</p>
1'40"	Original und Transform: Alle wenige Sekunden Zäsur (Tacet)
1'42"	<p><i>Original: E-Gitarre Dreiklänge parallel verschoben; im gesamten Ensemble mehr Pausen</i></p> <p>Transform: Instrument 3 etwas breitere Klänge als zuvor, wieder hin- und her verschieben</p>
2'18"	<p><i>Original: Kurze Zäsur, Schlagzeug setzt wieder ein, Bass kurz darauf, Gitarren-Synthesizer wird umgeschaltet.</i></p> <p>Transform: Kurze Zäsur; Instrument 1 setzt wieder ein, Instrument 2 kurz danach, Instrument 3 wechselt hörbar einen Klang (Mute, Detune, Prepared piano?)</p>
ab 2'23	<p><i>Original: Quasi Swing Feel wird angedeutet (Tempo ca. 120), gesamtes Ensemble eher reduziert, bass pedal zwischen C und C#</i></p> <p>Transform: Recht deutlicher groove wird angedeutet, alle eher sparsam und eher auf</p>

	einem einzigen Klang („Klangpedal“)
2'30"	<i>Original: E-Gitarren-Arpeggi Quartenakkorde (B-E-A-D) mit Synth-Effekten</i> Transform: Instrument 3 Arpeggi oder breite vertikale Klänge
2'48	<i>Original: E-Gitarre: lyrisches einstimmiges Thema, Basspedal auf C bleibt</i> Transform: Instrument 3 lyrisches Thema, Instrument 2 bleibt am Klangpedal
2'55"	<i>Original: Kontrabass setzt aus</i> Transform: Instrument 2 setzt aus (tacet)
ab 3'00"	<i>Original: Gitarre: Verminderte Akkorde parallel verschoben, dann lineares Spiel in tiefer Lage</i> Transform: Instrument 3 dissonante oder geräuschartige Klänge in zwei Richtungen verschieben, dann ganz tief und einstimmig
3'12"	<i>Original: Quartenakkorde in tiefer Lage parallel nach unten verschoben, Kontrabass setzt wieder ein</i> Transform: Instrument 3 breite Klänge in tiefem Register noch tiefer nach unten sinken lassen, Instrument 2 setzt wieder ein
ab 3'22" bis ca. 3'30"	<i>Original: Steigerung der Dichte allgemein, E-Gitarre bleibt in tiefer Lage, schnelle, um sich kreisende Linien</i> Transform: Dichtesteigerung, Instrument 3 bleibt in tiefer Lage, kreisende Beschleunigung
3'28" bis 3'30"	<i>Original: E-Gitarre tacet</i> Transform: Instrument 3 kurze Zäsur/tacet
Ab 3'31"	<i>E-Gitarre führt heroisches Schlussthema ein, Schlagzeug und Bass treten zurück</i> Transform: Instrument 3 führt heldenhaftes Schlussthema ein, I1+I2 treten in den Hintergrund
3'41"	<i>Original: Bass abgesetzte staccato-Töne, Schlagzeug nur mehr auf Becken</i> Transform: Instrument 2 wird kurz und perkussiv, Instrument 1 auf ein sustain-Geräusch reduziert
3'45"	<i>Original: E-Gitarre klingt aus, Schlagzeug klingt aus, Bass setzt einige Einzeltöne zum Schluss</i> Transform: Instrument 3 fade out, Instrument 1 fade out etwas danach, Instrument 2 mit einzelnen verebbenden Tönen/Geräuschen ins nichts

6.4.4 Abschließender Bericht zum Selbstversuch

Der musikalische Selbstversuch, Harry Pepls Improvisationen als Ausgangspunkt für eigene improvisatorische Studien zu nehmen, entstand aus dem Interesse, den bereits erfolgten Projekten von Clemens Salesny und Martin Bayer eine weitere Stufe der Translation hinzuzufügen. Waren bei Salesny/Bayer noch die originalen Audio-Spuren Pepls das „Rückgrat“ ihrer Improvisationen, so wurde bei diesem Selbstversuch das

Audio-Material von Harry Pepl ausschließlich im Vorfeld und zur Vorbereitung der eigenen Aufnahmen verwendet. Das Stück *Dedicated to Michele Noiret's Stockhausen* stellt wie oben beschrieben bereits eine mehrfache Übersetzung von künstlerischem Material und Ideen dar. Karlheinz Stockhausens Komposition „Tierkreis“ war Basis für eine Choreographie der Tänzerin Michèle Noiret. Ihre Tanz-Performance wurde durch den Filmemacher/Regisseur Thierry Knauff zum Film, der wiederum Harry Pepl zu seiner freien Improvisation inspirierte. Das Aufnahmeprojekt des Verfassers verwendete ausschließlich die Musik von Harry Pepl als Basis. Eine Partitur in der Dauer von Pepls Improvisation wurde hergestellt. Die Zeiten orientieren sich nicht mehr an Noirets Tanzperformance sondern an Harry Pepls Spiel. Der Verfasser sah jedoch im Vorfeld der Aufnahme das Video von Michèle Noirets Tanzperformance. Die vom Verfasser eingeladenen Musikerkollegen hörten vor Beginn der Aufnahme Pepls Improvisation einmal gemeinsam durch und lasen dabei die angefertigte Zeit/Event-Partitur mit. Dann wurden drei Takes hergestellt, bei denen jeweils die Rolle der Musiker 1-2-3 wechselte. Man kann also sagen, dass jeder Musiker einmal als „Spur 1“, „Spur 2“ und „Spur 3“ agierte. Das Trio hatte eine Uhr als Anhaltspunkt, um die Zeitangaben auf der Partitur einhalten zu können, wobei kein Fokus auf Punktgenauigkeit lag, sondern auf ungefähre Synchronisation im Sekundenraster (siehe Zeitangaben auf der Verbalpartitur). Das Ergebnis der drei Takes brachte folgende Erkenntnisse mit sich:

1. Zeitliche Synchronisation kann hilfreich sein, um eine freie Improvisation formal schlüssiger wirken zu lassen.
2. Die allgemein gehaltenen musikalischen Angaben forderten die Musiker heraus, diese auf ihren jeweils sehr unterschiedlichen Instrumenten (Posaune, Kontrabass, Klavier) umzusetzen – was ein Teilaspekt der Improvisation ist.
3. Eine Ähnlichkeit mit Pepls Improvisation ist nicht direkt feststellbar. Dies kann aber als positiv bewertet werden, zeigt sich doch, dass die persönliche Klangsprache der Musiker erhalten blieb.
4. Das Durchwechseln der Rollen (mit unterschiedlichen Spielanweisungen) war eine willkommene Herausforderung.
5. Ein Lerneffekt vom ersten Mal (Probedurchlauf) bis zum letzten Aufnahme-Take war feststellbar. Der Versuch sollte nicht zu oft durchgeführt werden, weil dadurch eine gewisse kreative „Erschöpfung“ eintreten könnte.

Durch diesen musikalischen Selbstversuch wurde ein Ausgangswerk (Stockhausens „Tierkreis“-Komposition) insgesamt viermal „übersetzt“:

Komposition/Partitur Stockhausen >(1) Choreographie Noiret >(2) Film Knauff >(3) Pepls Improvisation >(4) Heckel/Heinzle/Yaeger Trio-Improvisationen

Ein weiterer Übersetzungsprozess (eigentlich der erste in der oben beschriebenen Kette) wurde aufgrund mangelnder Informationen nicht dokumentiert: Die Komposition wurde ja ursprünglich von einem Instrumentalensemble aufgenommen, was – wie im Rahmen der Arbeit gezeigt wurde – bereits eine Übersetzung darstellt. Ob Michèle Noiret ihre Choreographie auf Basis einer Aufnahme, eines Live-Konzerts oder gar der Partitur von Stockhausens „Tierkreis“ alleine schuf, war nicht festzustellen.

6.4.5 Link und QR-Code zur Aufnahme Heckel/Yaeger/Heinzle

<https://on.soundcloud.com/qdigNiMMiJNED9Ym6>

QR-Code:



6.5 Partituren/Notenmaterial

Von den in dieser Arbeit untersuchten Werken *Cracked Mirrors (More Far Out Than East)*, *Schönberg Improvations (Alone Is a Golden Stone)* und *LSSB (Frischwärts)* wurden alle verfügbaren Notenbeispiele bereits im Textteil als Abbildungen gezeigt.

Über Kurz oder Lang - Von der Weite und der Enge (1993)

6.6 Dokumentationsmaterial

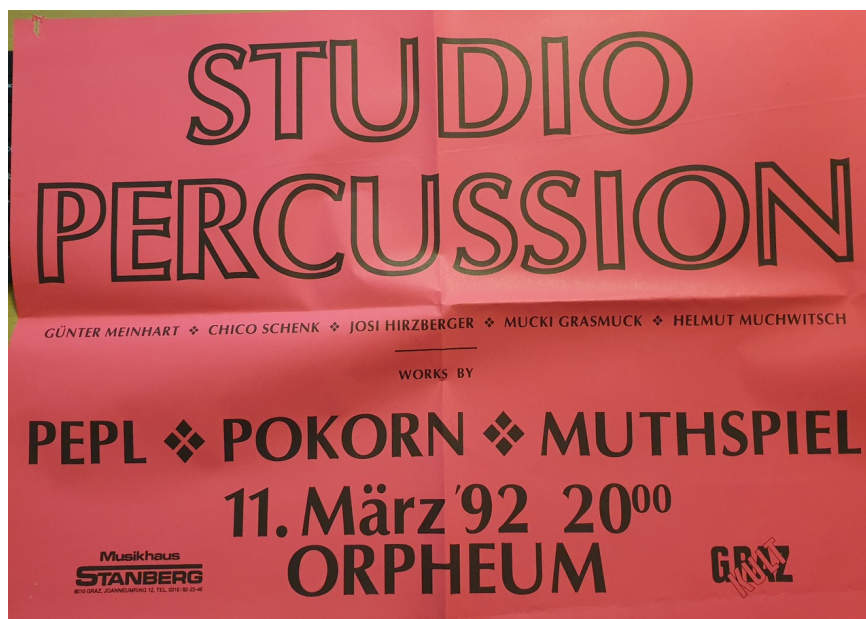


Abbildung 25: Plakat für das Konzert von STUDIO PERCUSSION graz am 11.3.1992



Abbildung 26: CD-Cover/Back-Cover STUDIO PERCUSSION Plays Pepl/Pokorn/Muthspiel



Abbildung 27: CD-Cover/Back-Cover Schönberg Improvations (Originalalbum Amadeo 1990)



Abbildung 28: CD-Cover/Back-Cover Schönberg Improvisations (Re-Issue Universal Records 2004)



Abbildung 29: Cracked Mirrors 1987–88. Cover/Back-Cover CD Cracked Mirrors (ECM Records 1988)

ART POST

HARRY PEPL TRIO
Harry Pepl (g)
Herbert Joos (flgh)
Jon Christensen (dr)

Foto: Otmar Klammer

Dieses Konzert mußte auf den 18. April vorverlegt werden, weil das Trio zum geplanten Termin (29. April) in Hamburg Fernsehaufnahmen hat. Daher in aller Eile:
 Harry Pepl hat im Vorjahr mit GamsbART-Hilfe Studioaufnahmen gemacht, von denen ECM-Chef Manfred Eichler so beeindruckt war, daß er sie sofort in sein Programm aufgenommen hat. Die Platte „Cracked Mirrors“ wird beim Konzert preßfrisch vorgestellt. Selbstverständlich wird Pepl beim Grazer Konzert mit seinen Mitmusikern auf der Platte, Herbert Joos und Jon Christensen, auftreten. Beim großen Jazzfestival in Stuttgart zu Ostern löste das Trio große Begeisterung aus.
 Harry Pepl, Österreichs derzeitiges Aushängeschild, ist in jüngster Zeit wieder an einigen Plattenproduktionen beteiligt. So erntete die kürzlich erschienene ECM-Produktion mit Dino Saluzzi in der Kritik die allerbesten Zensuren, und die neue „Air Mail“-Platte ist auch vom Allerfeinsten.
 Herbert Joos mit seinem unvergleichlichen Flügelhorn-Sound ist bei uns vor allem als Mitglied des „Vienna Art Orchestras“ bekannt, hat aber schon sehr viele hervorragende Produktionen unter eigenem Namen aufzuweisen. Er geht wunderbar auf die vielfältigen musikalischen Ideen Pepls ein.
 Jon Christensen, der Dritte im Bunde, gehört sicher zu den besten Schlagzeugern der Gegenwart. Er hat sich vor allem im Jan Garbarek Quartett und im Keith Jarrett Quartett seine Prominenz gesichert.
 Ein Ohrenschauspiel ist garantiert!

Montag, 18. April, 20 Uhr
Kath. Studentenhaus Münzgraben

Abbildung 30: Ankündigung für ein Konzert des Projekts Cracked Mirrors am 18.4.1988