

KOLLEKTION 2012

■ MAGAZIN DES INSTITUTS FÜR POPULARMUSIK

■ UNIVERSITÄT FÜR MUSIK UND DARSTELLENDEN KUNST WIEN



m w
universität
für musik und
darstellende
kunst wien

iPOP.



Impressum

**Universität für Musik
und darstellende Kunst Wien**

Institut für Populärmusik
Anton von Webern Platz 1
1030 Wien
Sekretariat:
Tel: +43-1-71155-3801
Fax: +43-1-71155-3899
office@ipop.at
www.ipop.at

**Verantwortlicher Herausgeber:
Ao.Univ.-Prof. Dr. Harald Huber**

Wissenschaftlicher Bereich
Metternichgasse 8
1030 Wien
Tel: +43-1-71155-3810
Fax: +43-1-71155-3799
huber-h@mdw.ac.at

Redakteur:

Mag. Günther Wildner
Freundgasse 10-12/12
1040 Wien
Tel: +43-1-48 40 428 = Fax
wildner@wildnermusic.com

Visuelle Gestaltung:

Mag. Angelika Kratzig
angelika@kratzig.at

Inhalt



- 7** Editorial
- 8** Über das ipop
- 12** Stewart Nicholson: The Globalization of Jazz
Using the Example of Joe Zawinul
- 21** Interview mit Patricia Graf-Simpson
- 29** Horst-Michael Schaffer: Wonderbrass
- 33** Gerald Schuller: „Garota De Ipanema“ -
Entstehung eines Welthits
- 37** Interview mit Rudi Mille
- 44** Peter Tschmuck: Schutzfristverlängerung für
Tonaufnahmen in der EU von 50 auf 70 Jahre –
Ein ökonomische Folgenabschätzung
- 50** Interview mit Harald Huber
- 53** Heribert Kohlich: Ragtimes –
neu interpretiert & komponiert
- 57** Andreas Felber: „Wir wollen ein Haus“ - Die
Wiener Jazzszene ist in den letzten Jahren
teilweise erodiert. Unter den jungen Musikern
herrscht dennoch Aufbruchstimmung
- 60** Günther Wildner: Literatur im Bereich Music
Business – Eine Empfehlung
- 64** Diplomarbeiten/Dissertationen

Editorial



■ Nach vierjähriger Pause ist es nun wieder möglich, rechtzeitig zum zehnjährigen Jubiläum des Instituts für Populärmusik der MDW eine Ausgabe des Institutsmagazins „Kollektion“ zu präsentieren. Auch im vorliegenden Magazin wurde die Mischung aus Sachartikeln und Künstlerinterviews beibehalten - ergänzt durch eine Auflistung der Diplom- und Magisterarbeiten seit 2008.

Ich danke allen, die Beiträge geleistet haben, sowie Günther Wildner für die redaktionelle Betreuung und Angelika Kratzig für die grafische Gestaltung.

Viel Spaß beim Lesen wünscht

Harald Huber (Herausgeber)

Wien, im Februar 2012



Institut für Populärmusik (ipop)



FOTOS: MONIKA MAYER

Projekte wie z.B. Air Mail, Pat Brothers, Alpine Aspects, Red Sun & SamulNori usw. mit Musikern wie Hans Koller, Harry Pepl, Jamaaladeen Tacuma, Jon Sass, Mark Feldman, Steve Swallow, Linda Sharrock, Dhafer Youssef, Kim Duk Soo, Eric Mingus u.v.a. Mit Carla Bley spielt er seit 1988, die letzten Produktionen waren mit Jamaaladeen Tacuma/Ornette Coleman, Bernarda Fink + den Vienna Flautists sowie Mamadou Diabaté.

☞ **Patricia Graf-Simpson**, geboren 1961 in Neunkirchen, unterrichtet seit 1995 Pop-Gesang an der Universität für Musik und darstellende Kunst. Die gesangspädagogische Erfahrung hat sie aus ihrer Tätigkeit in diversen Österreichischen Musikschulen, der Graumann-Schauspielschule-Wien, der Schauspielschule Bern sowie als Gesangscoach und musikalische Leiterin einiger internationaler Bühnenproduktionen mitgebracht. Ihre Karriere als Darstellerin, Texterin und Komponistin auf den deutschsprachigen Musik- und Kabarettbühnen hält derzeit Station bei dem Projekt www.simpsonpaschkescheitz.at „Frauen aus dem Hinterhalt“ Als stellvertretende Institutsleiterin des IPOP ist es ihr ein Anliegen, Brücken zu bauen zwischen Pragmatismus und Kunst. Musik zu leben - den Traum als Wirklichkeit.

☞ **Martin Fuss** (geb.1960, Wien) lebt und arbeitet als Musiker und Musikpädagoge in Wien. Nach Klarinetten- und Saxophonstudien am Konservatorium der Stadt Wien sowie am Berklee College of Music Boston/USA, wurde er rasch einer der gefragtesten Jazz- und Studiomusiker in Österreich. Sein überaus breites Spektrum reicht

von Jazz zu Soul/Funk und Pop, sowohl als Solist als auch im Bläusersatz. Orchester und Bigband sind seine weiteren wichtigen Betätigungsfelder. Neben seinem Hauptinstrument dem Saxophon gilt er als einer der profiliertesten Reedspieler (Flöten, Klarinetten) des Landes. Er ist seit 1991 Dozent für Saxophon an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Als Endorser ist er für die Firmen Schagerl Saxophone sowie RICO Reeds tätig.

☞ **Herbert Pichler** (geb.1963 in Linz) nach Studien in Linz, Wien und Graz (Klavier- Jazz und Klassik, Orgel, Arrangement und Komposition) verschlug es Herbert Pichler in die Bundeshauptstadt, wo er seit 1989 als vielgefragter Künstler und Pädagoge sein Glück sucht. Sein kreatives Schaffen ist von Vielseitigkeit, Herausforderung und Weltoffenheit geprägt. Theater, Fernsehen, Studio, Konzerte, Dirigieren, Komponieren, Arrangieren, auf internationaler als auch nationaler Ebene, sind seine künstlerischen Spielwiesen.

☞ **Harald Huber** (a.o. Univ.-Prof. Mag. Dr.): Geb. 1954 in Lilienfeld/NÖ, Studium in Wien (Lehramt für Musik und Philosophie, Soziologie, Komposition/Elektroakustik), seit 1980/81 Lehrtätigkeit an der MDW, 2004 Habilitation für das wissenschaftliche Fach „Theorie und Geschichte der Populärmusik“, seit 2006 Präsident des Österreichischen Musikrats, Symposien: „West Meets East“, „European Forum on Music“, „Österreichischer Orchestertag“ etc. Künstlerische Tätigkeiten als Komponist und Pianist u.a. im Bereich improvisierter Musik (Theater, Tanz, Literatur, ...).

SEKRETARIAT

Birgit Hartl und Monika Mayer sind seit rund zehn Jahren fixe Bestandteile des Instituts für Populärmusik und unterstützen Studierende wie Lehrende voller Einsatz und Freude.

FOTOS: ARCHIV IPOP



Birgit Hartl und Monika Mayer

STECKBRIEF



INSTITUT FÜR POPULÄRMUSIK

Das Institut für Populärmusik wurde 2002 gegründet. Es ermöglicht ein fundiertes und breit gefächertes Studium sowohl in instrumentaler/künstlerischer Hinsicht als auch im pädagogischen und wissenschaftlichen Bereich und ist geprägt durch stilistische Offenheit und Synthese von praktischer und theoretischer Auseinandersetzung mit dem weiten Gebiet der Populärmusik (Jazz, Pop, Rock, World, ...).

STUDIUM:

☞ **Instrumental(Gesangs)Pädagogik („IGP Populärmusik“)**
Abschluss: Bachelor/Master

AUSBILDUNGSANGEBOTE FÜR DIE STUDIENRICHTUNGEN

- ☞ **Musikerziehung (ME)**
- ☞ **Instrumentalmusikerziehung (IME)**
- ☞ **Musik- und Bewegungspädagogik (MBP)**
- ☞ **Musiktherapie (MTH)**
- ☞ **Doktoratsstudium (Abschluss: PhD)**
- ☞ **Lehrgang für Jazzschlagzeug**

STANDORTE:

☞ **Künstlerischer Bereich und Sekretariat:**
Anton-von-Webern-Platz 1
1030 Wien

Phone: 0043 1 71155-3801 und 3802

Email: office@ipop.at

☞ **Wissenschaftlicher Bereich und Mediathek:**

Metternichgasse 8
1030 Wien

Phone: 0043 1 71155-3810 bzw. 3814

☞ **Web:** www.ipop.at

☞ **Facebook:** www.facebook.com/ipop.wien

INSTITUTSPROFIL

Das 2002 gegründete „ipop“ (sprich i:pop und nicht aipop) stellt in mehrerer Hinsicht eine Besonderheit dar. Es vereint die tragenden Säulen der MDW wie das Erfinden und Spielen von Musik (Komposition, Improvisation, Interpretation, dar-

Das ipop wird von einem Team, bestehend aus Harald Huber, Martin Fuss, Wolfgang Puschnig, Patricia Simpson und Herbert Pichler geleitet.

LEITUNGSTEAM

Das ipop wird von einem Team, bestehend aus Wolfgang Puschnig (Institutsvorstand), Patricia Simpson (stv. Institutsvorständin), Martin Fuss, Herbert Pichler und Harald Huber geleitet.

☞ **Wolfgang Puschnig**, geboren 1956 in Klagenfurt. Studium von Flöte und Saxophon an der Hochschule für Musik und dem Konservatorium der Stadt Wien. Mitbegründer des Vienna Art Orchestras, dessen Mitglied er bis 1990 war. Mit einer Vielzahl an unterschiedlichsten Ensembles hat er internationalen Boden bespielt und dabei etliche Preise erhalten. Seine musikalische Sprache ist eine universelle, die Begegnungen ohne Berührungängste ermöglicht. So entstanden über die Zeit verschiedenste



stellende Künste), das Lernen und Unterrichten von Musik (Pädagogik) und das Recherchieren und Schreiben über Musik (schriftliche und wissenschaftliche Arbeiten, Forschung) unter einem Dach. Das Angebot umfasst künstlerische Fächer wie Gesang, Saxophon, Tasteninstrumente, Gitarre, Bass, Schlagzeug & Percussion, Komposition & Arrangement, Ensemblepraxis etc., pädagogische Fächer wie Didaktik und Lehrpraxis und wissenschaftliche Fächer wie Theorie und Geschichte der Populärmusik inklusive der Möglichkeit eines Doktoratsstudiums.

Der Fachbereich des Institutes, die sogenannte „Populärmusik“, bezieht sich vor allem auf Genres wie Jazz, Folk/Blues, Soul/Funk, Pop/Rock, Metal, Latin, World Music, Dance/Elektronik etc. die künstlerischen Anspruch und weitgestreute Popularität miteinander verbinden. Das Spektrum praktischer und theoretischer Auseinandersetzung reicht jedoch insgesamt von experimenteller, improvisierter Musik und Klassik-Crossovers bis zu internationalen und nationalen Formen des Entertainment (Musical, Show, Schlager etc.).

FACHBEREICHE

In der Studienrichtung „Instrumental(Gesangs) Pädagogik“ (IGP Populärmusik) sind folgende Fächer eingerichtet:

1) Künstlerischer Bereich

Die Studierenden sollen nicht nur im pädagogischen, sondern auch im künstlerischen Bereich internationalen Qualitätsansprüchen gerecht werden und die Vielfalt der Populärmusik sowohl im Bildungsbereich als auch auf Bühnen entsprechend repräsentieren.

a) Zentrale künstlerische Fächer:

☞ Gesang: Elfi Aichinger, Stephan Gleixner, Patricia Graf-Simpson, Juci Janoska Philipp Sageder

☞ Saxophon: Klaus Dickbauer, Martin Fuss, Wolfgang Puschnig

☞ Tasteninstrumente (Klavier und Keyboards): Heribert Kohlich, Herbert Pichler, Reinhard Theiser
Gitarre (Akustische Gitarre und E-Gitarre): Martin Kelner, Peter Legat, Arnoldo Moreno, Wolfgang Pointner

☞ Bass (E-Bass und Kontrabass): Willi Langer, Regina Schwarz

☞ Schlagzeug und Percussion: Fritz Ozmec, Manfred Krenmair, Alexander Dostal

b) Sonstige künstlerische Fächer:

☞ Trompete: Horst-Michael Schaffer

☞ Posaune: Leonhard Paul

☞ Tuba: John Sass

☞ Komposition & Arrangement: Mathias Rüegg, Gerald Schuller, Reinhard Theiser; als Gastdozent 2011/12: Christoph Cech

☞ Gehörbildung: Albin Janoska

☞ Rhythmusschulung: Manfred Krenmair

☞ Songwriting/Musikproduktion: Harald Hanisch

☞ Performance: Juci Janoska

☞ Multi Media Projekt: Martin Schieske

☞ Ensemble/Ensembleleitung: Karen Asatrian, Harald Huber, Mathias Rüegg, Erwin Schmidt, Andreas Schreiber, Paul Urbanek

☞ Big Band: Heinz Hermann, Fritz Ozmec

☞ Improvisation: Heimo Trixner, Burkhard Stangl

☞ Tasteninstrumente Praktikum: Karen Asatrian, Wolfgang Bayer, Augustinus Brunner, Walter Chmela, Albin Janoska, Herbert Otahal, Erwin Schmidt, Paul Urbanek, Karel Vanek

☞ Gitarre Praktikum: Wolfgang Peidelstein, Heimo Trixner, Wolfgang Pointner

☞ Computer Praktikum: Paul Urbanek, Albin Janoska

☞ Studio: Rudi Mille

2) Pädagogische Fächer:

Lehrveranstaltungen zur Didaktik und Lehrpraxis werden von den Lehrenden der zentralen künstlerischen Fächer sowie von Herbert Otahal, Augustinus Brunner und Walter Chmela angeboten. Didaktik und Lehrpraxis der Blechblasinstrumente (Trompete, Posaune, Tuba): Horst-Michael Schaffer, Allgemeine Didaktik: Harald Huber

3) Wissenschaftliche Fächer:

Der wissenschaftliche Bereich kooperiert mit anderen Instituten in und außerhalb des Hauses (AG Populärmusikforschung), veranstaltete 2008 ein Symposium „West Meets East – Musik und interkultureller Dialog“ dessen Beiträge 2011 als Buch erschienen sind und führt im Rahmen des Programms uni:vision das Forschungsprojekt „Austrian Report on Musical Diversity“ durch.

☞ Theorie und Geschichte der Populärmusik: Harald

Huber, Andreas Felber; als Gastdozent 2011/12: Walter Gröbchen

☞ Musikbusiness: Günther Wildner

☞ Mediathek: Philipp Brunner, Michael Huber, Günther Wildner

☞ Projektmitarbeiterin: Lisa Leitich

GESCHICHTE

Alles begann um 1980 als nach dem Schwung der Studienreformen der 1970er Jahre einerseits ein „Lehrgang für Jazz-Schlagzeug“ unter der Leitung von Fritz Ozmec eingerichtet und andererseits ein Lehrauftrag an Harald Huber für Einführungsvorlesungen und Seminare zum Thema „Populärmusik“ in der Studienrichtung „Musikerziehung“ erteilt wurde. Bald darauf folgte eine musikalisch-praktische Zusammenarbeit der beiden Lehrenden in einem ersten „Ensemble Populärmusik“ im Keller des Gebäudes 1010 Wien, Seilerstätte 26.

Den entscheidenden Schub erhielt der Aufbau des Fachbereichs Populärmusik durch den Beschluss der Studienkommission „Instrumental(Gesangs) Pädagogik“, zentrale künstlerische Fächer der Populärmusik zuzulassen und eine eigene Studienplan-Variante „IGP Populärmusik“ auszuarbeiten. Auf dieser Basis konnten von 1986 bis zur Institutsgründung der Reihe nach Schlagzeug, Saxophon, Tasteninstrumente, Gitarre, Bass und Gesang als Hauptfächer installiert werden.

In den Jahren 2002 und 2003 war es dann soweit: Der mittlerweile auch personell stark gewachsene Fachbereich Populärmusik wurde in ein künstlerisch-wissenschaftliches Institut umgewandelt und eine spezielle Studienplan-Variante („IGP Populärmusik“) konnte in Kraft treten. Derzeit umfasst das Institut rund 50 Lehrende und bietet Lehrveranstaltungen und Workshops einerseits für musikpädagogische Studienrichtungen und andererseits für ein breit gestreutes künstlerisches und wissenschaftliches Umfeld an.

PROJEKTE UND PUBLIKATIONEN

☞ Veranstaltungsreihen:

„Aquarium“ – Partyline der MDW im ost klub

„ipop Jazz Line“ im ZWE

„Zawinul Music Days“ in Kooperation mit dem „Verein zur Pflege und Verbreitung des musikalischen Schaffens von Joe Zawinul“ und der Stadt Wien

☞ Publikationen:

Institutsmagazin „Kollektion“

ipop Studioproduktionen und CDs

Buch: „West Meets East“ (Reihe „Musik und Gesellschaft“ des IMS)

„Harmonielehre“ von Mathias Rüegg (erscheint voraussichtlich im Dez. 2012)

CDs „wonderbrass“ - the ipop brass ensemble & BNB - Anticalypse Now! Feat.

Archie Noah

☞ Kooperationen:

Pop and Jazz Platform des AEC

IASPM/ASPM

Songwriting Workshop (Projekt Pop/AKM)

Music Camp (sound base/Wien X-tra)

Workshops u.a. mit Chucho Valdéz, Armen Donelian, Harry Sokal u.v.a.

Weiterführende Informationen: www.ipop.at





Joe Zawinul and the Globalization of Jazz – The Globalization of jazz using the example of Joe Zawinul

■ VON STUART NICHOLSON



FOTOS: NIKI WITCZYŃSKYJ

Vortrag bei den „Zawinul Music Days“ am 3. Juni 2011

■ First I'd like to say how honoured I am to have been invited here to today to speak about Joe Zawinul and the Globalization of jazz. When I received the invitation, I was hugely excited at the prospect since for me, Joe Zawinul is one of the true greats of jazz, not because everything he did was a classic, because it wasn't. Joe Zawinul is a jazz great because his finest work is among the finest moments of the music. It is music that will stand the test of time – indeed, is already doing so. This year marks the 40th anniversary of the formation of Weather Report, a band in which he was the *ipso facto* leader

and whose recorded legacy represents one of the most significant bodies of work in post-1960s jazz. All of their albums charted in the top 200 in the USA, making them one of the most successful jazz ensembles in contemporary jazz. During their lifetime they were the most exciting attraction in jazz, playing to packed clubs, concert halls, stadiums and headlining at jazz festivals around the world.

What I would like to do today is draw on aspects of Zawinul's career and music to illustrate the effects of globalisation on jazz. Globalisation is a term we

hear or read about in the media almost daily, and there are no shortages of definitions of the term, but most agree that globalization means chains of political, economic and social activity are becoming world-wide in scope with greater interaction and interconnectedness between societies.

In practise Globalization means the tearing down of trade barriers to allow the free flow of capital, goods, profits, technology and media products around the globe. Today, globalization and the consequences that flow from it – liberalization and deregulation – resonate in the four corners of the globe. However, many academics have pointed out that in this deregulated environment the strong are free to exploit the weak and cite the havoc and ruin that has accompanied globalization in places such as Africa, Asia, Latin America and post-communist Europe, where policies of wholesale privatization and structural adjustment have led to local cultural production becoming marginalized, resulting in declining economic activity and social dislocation on a massive scale.

As Professor David Held and his colleagues point out in their influential book *Global Transformations: Politics, Economics and Culture*, globalization is the “central driving force behind the rapid changes that are reshaping societies and world order.”

So, if globalization has the power to “reshape societies and world order,” it's not unreasonable to suggest it has the power to reshape jazz where the interaction with globalization has been widespread and profound, yet it's a subject that has received very little serious study. In fact, its effects have been largely ignored in jazz history books.

Globalization constitutes a relatively new world order which is driven by the trading interests of the world's biggest corporations who regard national borders as irrelevant to their trading interests. The massive influence of the global multinationals, whose only purpose is maximise sales and thus shareholder dividends, is reflected in the fact that at least a third of the world's entire wealth – estimated at 28 trillion Euros – is produced by just 250, mainly American owned, corporations.

According to three times Pulitzer Prize winner Thomas L. Friedman in his book *The World is Flat*,

the enormous economic powers concentrated in these mainly American trans-national corporations has meant that the term globalization for many has become synonymous with the Americanization of the international order.

The reason, Friedman claims, is that, “American based manufacturers and service providers, American brands and American moviemakers, American singers and American entertainers, American clothing designers and American fast food chains” dominate the global marketplace. A good example of this is MacDonalds, where every

If globalization has the power to “reshape societies and world order”, it's not unreasonable to suggest it has the power to reshape jazz ...

day one person in 200 of the world's population visits one of more than 30,000 McDonald's restaurants in 121 countries.

It seems clear, then, that theories and definitions of globalisation and the ideological assumptions inscribed within those theories might better be considered within the broader context of Americanisation since the worldwide presence of American culture – of which jazz is a part – is now an established element of contemporary life. While a mass cultural analysis of this phenomenon might suggest cultural imperialism at work, a more helpful approach is to view these developments through a Popular Cultural analysis in order to examine the consumption and re-inscription of American popular culture functions positively and look at ways in which consumers of “America” are engaged in the production of new meanings as they use, manipulate and even resist the cultural processes of Americanisation. Popular Culture Studies tells us much about these processes and offers a valuable model which can be also applied to jazz.

In general, three principal theoretical models have been developed to explain cultural globalisation. In this context, cultural globalization – as opposed to economic, political, or technological globalization –





refers to the transmission or diffusion across national borders of all forms of media and arts, of which jazz is a part. These theoretical models are: the cultural imperialism thesis, the cultural flows or network model and the reception theory. Taking each in turn, the cultural imperialism thesis is essentially a centre-periphery model whereby the global economic system is said to be dominated advanced Western economies while the Third World remains at the periphery of the system with little control over their economic development. It's a theory not dissimilar to ideas proposed by the Frankfurt School since it assumes mass culture is accepted passively and uncritically by the masses. It is worth noting that although this model has been subject to much critical study and analysis and has been subject to substantial revision whereby the term cultural imperialism has been replaced by media imperialism based on global capitalism, the underlying thesis that a degree of homogenization is likely to ensue remains.

The second model is the cultural flows or network model. In his essay *Disjunction and Difference in the Global Economy*, Arjan Appadurai has argued that global flows can move in unpredictable directions and cannot be understood in terms of centre or periphery models, or the simple push-and-pull model of migration theory and that cultural flows do not necessarily originate in the same place or flow in the same direction. Appadurai suggests the effect of these cultural flows is likely to be cultural hybridization rather than homogenization.

One outcome of cultural or media imperialism is where local musicians adopt the dress codes and styles of these global musicians, performing in a similar style in a local context.

The third model is the reception theory, which looks at the way people use the media and the gratifications they get from the media. Reception theorists focus on the roles that audiences (readers of texts or decoders of texts) play in the scheme of things, and not on texts themselves. Within this paradigm, audiences are understood to be active rather than

passive, to be engaged in a process of making, rather than simply absorbing, meanings and that different national, ethnic, and racial groups interpret the same materials differently. Audience responses to globally disseminated culture are highly differentiated, depending in part on levels of exposure at a national, regional or global fare level and in part on the social characteristics of specific publics. This model does not view globally disseminated culture as a threat to national or local identities. Availability of cultural fare, even if it is widely watched, does not necessarily imply that its values and ideological content are accepted uncritically.

From these theories of globalization flow two main consequences, homogenization and hybridisation. I am interested in the tension between the cultural imperialism thesis and homogenisation and cultural flows model, which produces hybridisation, which I will explore today. Equally, in his essay *Disjunction and Difference in the Global Cultural Economy*, Appadurai defined five spheres of influence in which the flow of communication in the global cultural economy operates: ethnoscaes, meadiascapes, technoscapes, finanscapes and ideoscapes. All of these spheres relate directly to the global production and consumption of popular music and jazz, but today I am concerned with the first and last of Appadurai's categories, ethnicity and ideology. These are important aspects of contemporary pop music and jazz and when confronted with the broader narratives of globalisation can result in a sense of defining local identity and an upsurge of nationalism, both unforeseen consequences of the effects of globalisation, and something I wish to explore today.

In terms of Popular culture seen in terms of today's pop music which is, of course, mass produced commercial culture, the cultural or media imperialism thesis can be seen at work with the aggressive marketing of today's major pop stars. Their music is aimed at worldwide audiences, trans-national products that are resulting in a "streamlining" of pop across national borders. One outcome of cultural or media imperialism is where local musicians adopt the dress codes and styles of these global musicians, performing in a similar style in a local context.

This outcome has long coexisted alongside the cultural flows model of cultural globalisation. Since

cultural flows do not necessarily originate in the same place or flow in the same direction, this disjunction can result in a situation where receivers might also be originators, a two-way flow producing results such as Paul Simon's best selling 1986 album *Graceland*, where the so-called exotic influences of South African music appears within the familiar context of Anglo-American rock. However, my interest is in what is happens at the receiving end of cultural globalisation, where the interaction between the powerful market forces of global pop and local music cultures produce unique outcomes in different geographic areas, with local musicians creating hybridized versions of global pop that is in effect a cross-fertilization of local music forms, such as folk or local pop, with global pop music.

Often, "global" pop musicians are invested with different meanings in different countries or even "misinterpreted" in creative or idiosyncratic ways. Hip-hop, for example, has been appropriated by local acts around the world. In Senegal, the most prominent act Daara J sings in Wolof, French and English and draws on rumba and Jamaican raga as well as rap to produce a "local" version of hip-hop.

This interaction of global pop with "local" music cultures has been dubbed glocalization – the re-inscription of "global" pop music with "local" significance. You only have to look at McDonalds for an example of glocalism in the commercial sphere, where a global product has adopted local culinary traditions in markets such as France and Greece.

In practice, then, the globalization of pop culture is actually producing two scenarios: (1) the Globalization process where homogeneity or "streamlining" ensues through the dominance of 'Global' pop, where local acts perform in the style and manner of the big global superstars – the cultural or media imperialism thesis – and (2), the 'Glocalization' effect where hybridity ensues through the interaction of global pop with local musical forms – such as Daara J in Senegal – the cultural flows model.

But just as globalised versions of globalized and glocalized versions of pop have been coexisting alongside each other for decades, so too have globalized and glocalized versions of jazz. The globalisation process of appropriation, involving hybridization, has be-

come a particularly fruitful area for the growth and development of jazz outside America in recent times, especially in Europe, where the effects of globalization have meant that for many "local" musicians, jazz is no longer conceptualized in terms of hegemonic American styles.

This represents a major paradigm shift in how jazz is both perceived and performed outside the USA and its effects are far reaching. What disappears in this process is a sense of derivative modernity, where modernity is borrowed from modernity elsewhere, more specifically an idealised vision of American culture and social reality, and I will show that this is a response to identity, both in a cultural and national sense.

In many ways, jazz was actually a harbinger of what we now call globalization. When the first jazz recording was made in 1917, jazz became available for global appreciation — and crucially imitation — by recordings that passed unhindered through national borders and political and social barriers around the world.

This represents a major paradigm shift in how jazz is both perceived and performed outside the USA and its effects are far reaching.

This was made possible by a fast expanding record industry and a leisure revolution that were global in scope. As jazz history evolved inside America, the spread of jazz recordings around the world through the international trade routes of the global cultural economy meant it was also acquiring other histories in other countries.

As each "style" of jazz emerged in America, it could be heard months later being imitated by local musicians in London, Paris and Amsterdam. While many musicians in the global jazz community may not have been innovators, the best could be measured by the most exacting standards in jazz. Take Joe Zawinul's performance of "I Should Care, recorded in 1959, eight months after Zawinul had moved to New York for the Strand label shows his easy assimilation of musicians such as George Shearing, Bud Powell, Barry Harris and others. However, a common theme among many musicians beyond the





borders of the United States who have acquired fluency in a hegemonic styles of jazz, most commonly post-bop, is a crisis of identity and the realisation that although they are not an American they sound like an American. This realisation crept up almost unnoticed on Zawinul when he was a member of the Cannonball Adderley Quintet. He had spent some weeks practising with pianist Barry Harris and as Zawinul relates the story, Harris, who had played briefly with the Adderley band, heard them perform on the radio and believed the pianist to be himself until the announcer said it was Zawinul. Harris

... for many non-American musicians, sounding like an American musician is the summit of their ambition ...

congratulated Zawinul on his playing, “You sound just like me, you’ve arrived!” he said. Zawinul was flattered but later said, “What does this really mean? I’m playing like another guy who is already copying some other guy – Bud Powell – so I am third! It cannot be an emotional experience if you sound like someone else, can it?”

It has to be said at this point that for many non-American musicians, sounding like an American musician is the summit of their ambition, which is great. But while many musicians have chosen to play in these classic hegemonic styles of jazz that have spread around the world – the globalization effect – others have assimilated the syntax of these styles but have re-inscribed them with “local” significance – the glocalization process.

Glocalisation in Zawinul’s case emerged through his settings on his electronic instruments where he evoked acoustic instruments, most often the accordion, an instrument he learned as a child and entertained at family gatherings. He would later say it was a lot of fun since he learned a lot of the *Volksmusik* repertoire – “I come from the blues and I come from *Volksmusik* (folk music) – Slavic *Volksmusik*, Hungarian *Volksmusik*, Austrian *Volksmusik*.” And certainly during Weather Report and with the Zawinul Syndicate there is no shortage of examples of compositions using the simple, singable yet pro-

found melodies we associate with folk music from both Europe and Africa.

Glocalization in jazz can involve incorporating elements such as national, cultural, folkloric or even classical elements to give the music relevance to its “local” music community. But some question whether glocalisation is a good thing and here history shows that cross fertilization and borrowing from other cultures has invigorated and strengthened both Western and Third World arts. Asian art has had profound influences on the West for centuries. Chinese porcelain was imitated by Persian ceramicists, Italian majolica makers, Deleware producers and English bone china designers. Japanese watercolours exhibited in Paris in the late nineteenth century influenced Matisse, Whistler and Degas. Oriental modes influenced composers such as Mozart, Debussy and Ravel. Puccini’s Chinese princess Turandot from the opera of the same name may be based on an exotic Arabian night’s tale, but Puccini included authentic Chinese tunes in the opera, based on material recently published in Europe. Think of Gauguin in Tahiti or Ghanaian high-life music. Great art prospers from contact and interaction with the outside world.

“Glocal” musicians such as these seek to create original music that is both part of a universal language of jazz and a singular expression of identity (often cultural identity). All of us are shaped by our cultural heritage, national myths and shared memories that provide a sense of continuity between generations. It’s inevitable that artists in their creations, performances and crafts will reflect the social and cultural climate in which they spend their lives, since this provides the source of their identity.

In Brazil, for example, Acacio Piedade, Professor of Music at the State University of Santa Catarina, has written how local jazz musicians, sensitive to the potentially humiliating effects of American cultural imperialism, strive to avoid “contamination from the bebop paradigm and seek an expression more rooted in Brazil,” by drawing on indigenous music such as the chorinho. But while Brazilian jazz might be a distinctive “glocal” voice, it is also a singular expression of identity, here defined as Professor Piedade, points out, against “the other.” However for some, jazz played outside the “mother tongue” context of American styles is problematic, raising is-

sues of “authenticity.” From this standpoint, jazz has a fixed identity, representing something intrinsically American. Yet jazz has become a global music because, as we have seen, American culture has become hegemonic to the world and many jazz musicians in local contexts now see jazz as part of their ‘culture.’ Jazz has become their music, an expression of their own unique identity. In this view, jazz can also become a glocal language through the lived experiences of playing the music in a way that makes sense of their own local cultural and socio-musical surroundings.

To give you an example of this, the biggest selling jazz album in Sweden is not *Kind of Blue* or *A Love Supreme* but an album called *Jazz på Svenska* recorded in 1964 by the Swedish pianist Jan Johansson. It comprises jazz versions of Swedish folk tunes from *Svenska Låtar*, the huge national collection of national folk tunes.

Jan Johansson is a good example of the global/glocal development in jazz. When saxophonist Stan Getz lived in Sweden and then Denmark in the 1960s, Johansson was Getz’s accompanist of choice, where he played in a hard-swinging style favoured by Getz, becoming the only European jazz musician to have appeared on Norman Granz’s *Jazz at the Philharmonic*.

However, when Johansson came to record under his own name he frequently chose to assert his Swedish identity. So here is an example of a local musician playing jazz that makes sense of his own “local” musical surroundings that has immediate relevance to his own “local” musical community. Johansson captured a unique sound in jazz that’s come to be known as the Nordic Tone which represents a significant “glocalized” dialect of jazz. The ethereal yet intense sound of Johansson’s piano influenced subsequent generations of Scandinavian musicians, such as the Norwegian saxophonist Jan Garbarek, whose sound has been described by Mathias Rüegg, the leader of the Vienna Art Orchestra, as “remaining true to the vast and cool quality of his Nordic origins.”

The key point here is that the process that drives a dialect, in language or in jazz, into existence is the need for identity. In an era of political turmoil and complex negotiations of personal and cultural identity, we know that globalization destroys boundaries

and in the process raises fears about the loss of our cultural anchors and identity. It is interesting to reflect that one of the side effects of globalization has seen an increase in nationalism and tribalism, a proliferation of struggles for independence, devolution, and self-determination and a resurgence of concern about ethnicity and cultural identity in almost all corners of the globe. Just because people everywhere want to wear Nike trainers and drink Coke does not necessarily mean they are any less fiercely concerned about their cultural identity, indeed, as we have seen all over the world, many are prepared to fight and die for it. Identity matters.

The increasing glocalization of jazz by the global jazz community can be seen as a response to identity, providing a means for local musicians around the world to assert *their* cultural identity and place within the music.

For Joe Zawinul, cultural identity was very important; although he had a keyboard technique capable of handling much of the classical piano repertory, he chose not to exhibit his technical prowess, always preferring clarity of strong melody rooted in his folkloric heritage. There is a wonderful example of Zawinul playing solo keyboards in 1985, for example, where he performs an Austrian folk tune about a little spider, sings the words through the vocoder and presents the song with jazz inflections on his keyboard set-up.

The key point here is that the process that drives a dialect, in language or in jazz, into existence is the need for identity.

As the twenty-first century develops, we will see an increasing “multidialectism” of jazz, just as we will see, according to the linguists, a growing use of English. The analogy between the English language and jazz is striking at this point. By the end of the twentieth century, English had become a global *lingua franca*, the language in which most of the world’s trade is transacted, the safety of international airlines regulated, popular culture is communicated, and the Internet is operated.





But with the globalization of the English language, it has also taken on distinctly local, or “glocal,” characteristics that separate it from its “birthplace.” Regardless of how English is spoken in England, or the United States, Europeans, for example, have developed their own style of English. A couple of years ago I was on a Lufthansa flight and the stewardess requested passengers to “switch their handy’s off.”

“Handy” was used in lieu of the German word for mobile or cell phone, “Mobiltelefon”; it’s an easily understood word that’s presumably derived from the fact that a mobile phone is usually to hand. The point here is that English-speaking passengers knew what was being asked of them, Lufthansa successfully transmitted their instructions, and everyone was happy, regardless of the fact that “handy” is not found in any English dictionary as a synonym for a “mobile” or “cell phone.”

Language evolves to suit the community that uses it and they make up the rules for what works for them.

English, as a *lingua franca*, does not “belong” to the English or the Americans; it is the possession of any speech community that uses it, no matter if that community is Lufthansa, the EU parliament, or international university students attending college in Delhi. They use the language in a way that makes sense for them which often has to do with identity, as the Indian author Raja Rao wrote, “The tempo of Indian life must be infused into *our* English expression even as the tempo of American or Irish life has gone into the making of theirs.”

The process that drives an accent or dialect into existence is the need for identity. Standard English provides mutual intelligibility, the function of any language, but as Raja Rao implies, local accents and dialects provide identity. As a result, there is Swedish English, Netherlands English, Brazilian English – in other words people from around the world speaking English in a local way, with the influence of their mother tongue shaping the language in fresh directions.

So, just as the use of English throughout the world does not always mirror the vocabulary and rules of

grammar and syntax followed by English speakers in Britain or America presenting problems of intelligibility to native users of English — such as “Singlish” in Singapore — there are jazz styles that have evolved *outside* the United States that do not necessarily follow the way that jazz is played *inside* the United States.

This is one of the effects of cultural globalization and of course it’s not just confined to jazz. *Nouvelle Vague*, for example, in the French cinema of the 1960s took Hollywood glamour and mixed it with Left Bank intellectualism which became celebrated around the world as something intrinsically French. This kind of mixing and matching happens at all levels of media and arts, so it hardly surprising it is happening in jazz, which is broadening and expanding its expressive resources to suit the expectations of local communities around the globe.

As Mary Louise Pratt, former President of the Modern Language Association of America, has pointed out, “The future of English, like that of any *lingua franca*, does not belong to its native speakers.” On the basis of sheer weight of numbers alone, the second-language English users – L2 speakers – will determine the future shape of the language. To give an example of this, the *Collins English Dictionary* is re-printed every four years, and when it was printed in 2005 it included over 30 words in Hindi through the influence of England’s large, and welcome, Hindi population. It also included other foreign words such as Sudoku, mizuna and noni which had crept into the language almost unnoticed.

Language evolves to suit the community that uses it and they make up the rules for what works for them. “Singlish,” for example, is a mixture of English, Chinese, Malay, Tamil, Cantonese and even Australian and American slang picked up from TV programmes. English speaking purists from the heart of England’s Home Counties might be offended by the way their native language has been bastardised in Singapore, but there is nothing they can do to enforce a standard prescriptionist English. Even the Singaporean government, who try to encourage standard English so Singaporean’s can communicate with the outside world, are powerless to do anything.

Equally, jazz has evolved to suit the community it is played in. While an American jazz musician from

New York may be offended by the way jazz is interpreted by a Russian or a Norwegian, he or she is equally powerless to do anything about it. All that matters is that Russian jazz is right for Russians and Norwegian jazz is right for Norwegians and if it communicates with anyone else outside these communities, all well and good. This is one of the effects of cultural globalisation. Just as Jan Johansson did when he recorded *Jazz på Svenska*, Swedish musicians are going to infuse jazz with Swedish sensibilities, Finns are going to Finnishize, Italians are going to Italianize, Czechs are going to Czechisize and so on. Audiences outside Sweden can make of *Jazz på Svenska* what they will, but within *Sweden* it is still regularly played on radio and TV to this day because to Swedish ears it is rich and full of meaning – jazz with a Swedish identity.

In choosing to play jazz or speak English, the adopting culture often makes jazz or English all its own, just as we no longer think of pasta as being Chinese or Rubik’s cube being Czech. English and jazz are both viewed in the world as tools for expression and communication, weighted with significance yet utterly commonplace; they are both simply a means of creating and expressing the users relationship to reality around them.

The glocalization of jazz is a trend that has echoes, however distant, in the rise of Nationalism in classical music at the end of the 19th century, when the prevailing hegemonic Germanic style of classical romanticism was reinscribed with “local” significance by composers such as Grieg, Sibelius, Smetana, Borodin and Rimsky-Korsakov. While not prompted by the agents of globalization, the rise of what became known as Nationalism was marked by a craving for independence and identity.

As some countries in Europe carved out Empires for themselves, others sought to express their own national identity through works of art, especially music. They wanted to emphasise their place in the world by drawing on aspects of their own culture. In the USA, for example, the Czech composer Antonin Dvorak was invited to New York to head the National Conservatory of Music, partly in the hope his presence might help inspire an equivalent American “nationalistic” movement and partly to show how American composers might adapt “local”

music into symphonic forms, which he did with his ninth and last symphony *From the New World*, composed in 1893.

Interestingly, at a time when American culture was predominantly influenced by European culture, arguments by American critics that confronted the notion of American nationalism in *From the New World* about how the integrity of European classical music was being debased now have echoes to those now being heard in response to the glocalization of jazz.

Just as the rise of Nationalism proved to be a major event in the history of classical music, the “glocalization” of jazz is proving to be a major development in the history of jazz.

But as the American poet, critic and editor T.S. Eliot has written, no artist can work outside the tradition because the tradition will eventually stretch to accommodate anything artists do. The voices of dissent raised against Dvorak’s symphony, for example, now seem quaint when seen in the context of composers such as Aaron Copeland, Samuel Barber, William Grant Still and Elliot Carter who evoke elements of Americana in their work, which in turn was effortlessly embraced by the European tradition of classical music.

Just as the rise of Nationalism proved to be a major event in the history of classical music, the “glocalization” of jazz is proving to be a major development in the history of jazz. Given the music went global as early as 1917, there is no reason why evolutionary change should not emanate from outside the USA.

We are, then, at a key moment in jazz history. The music is being reshaped and reimagined beyond the borders of the United States through the process of glocalization with increasing authority and confidence by voices asserting their own cultural identity on the music. The glocalization of jazz can be seen as symbolic of the way hybridity and difference is being managed in the global cultural economy, an assertion





of individuality in an ever-more standardized world of cultural identity: a glocalized response to a global phenomena.

When jazz went global, it confronted certain cultural assumptions, and with these assumptions have come alternative ways of looking at the world. How impoverished we are if we believe that there is only one way of looking at life, only one way of speaking a language, or only one way of playing jazz.

Stuart Nicholson hielt diesen Vortrag im Rahmen der "Zawinul Music Days" am 3. Juni 2011 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.



STUART NICHOLSON

Professor am Leeds College of Music, gilt als einer der führenden Jazzjournalisten weltweit. Er studierte am „Welsh College of Music and Drama“ (1967-71) und war viele Jahre als Musiker tätig. Seit

1991 ist er hauptberuflich Musik/Kulturjournalist. Rege publizistische Tätigkeit für internationale Jazzmagazine wie Jazzwise, Jazz Times, Jazz Thing, Jazz Special, Jazz Forum, Jazzit, Jazznytt etc. Buchveröffentlichungen zu Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Duke Ellington, zur Geschichte des Jazz-Rock, zum Jazz der 1980er Jahre etc. Mit seinem in dreizehn Sprachen übersetzten „Is Jazz Dead (Or Has It Moved to a New Address)?“ schuf er ein Standardwerk in der viel diskutierten Thematik von „Jazz und Globalisierung“.



Über Musik für die Bühne, autodidaktisches Singen, Kabarettsschmähs und verschmerzbare Schenkelklopfer

PATRICIA GRAF-SIMPSON IM INTERVIEW

Günther Wildner: Der Sommer – eine Zeit der Entspannung für dich?

Patricia Graf-Simpson: Im Sommer habe ich Zeit fürs Schreiben neuer Programme und auch zum Nachunterrichten, weil dem einen oder anderen Studierenden noch etwas zusteht, das mache ich entweder an der Universität oder zu Hause – das ist dann auch schon auf freundschaftlicher Basis. Gestern Abend war erst eine Studentin bei mir, da sind wir gegessen bis 22 Uhr, da wäre die Uni längst schon wieder zu ... und den Vorbereitungskurs haben wir vorige Woche gehabt.

GW: Hat sich die Arbeit seit deiner Tätigkeit als stellvertretende Institutsleiterin intensiviert?

PGS: Ja, natürlich, weil die Arbeit im Leitungsteam dazukommt. Mit der Zeit kommen wir drauf, wo und bei wem Stärken liegen, dann kooperiert man da, und so entwickeln sich Arbeit und Zusammenarbeit. Ich mache das gerne, weil es eine angenehme Tätigkeit ist.

Wenn das Team funktioniert, ist es niemals unangenehm oder Zwang. Wenn das nicht so wäre, würde ich wieder aufhören, es gibt ja keine Verpflichtung, das zu tun. Es hat sich so angeboten in dem Moment, und dann hab ich gesagt: „Ja, das ist nett, das probiere ich einmal aus.“ Mittlerweile habe ich meinen Platz erwirtschaftet, und es ist total angenehm. Dadurch, dass wir nicht in der Privatwirtschaft sind, wo alles auf Druck geht und so schnell sein muss, dürfen wir auch üben. Wir sind keine Manager,



FOTOS: CHRISTIAN GRAF-SIMPSON

dabei ist es aber genau das Management, was für die Leitungsfunktion gefordert wäre. Wir machen als Team externes Coaching und Weiterbildung in dieser Richtung, ich finde das sehr gut. Weil unter Anleitung gut sichtbar wird, wie das Team zueinander steht und wer welche Aufgaben übernehmen

Patricia Graf-Simpson mit Steffi Paschke (r)



kann. Unsere Tätigkeiten werden dabei festgelegt. Auch die Kommunikation kann man immer verbessern, Ressentiments von früher werden abgebaut.

GW: Wie bist du als Pädagogin an die Musikuniversität, damals noch Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien, gekommen?

PGS: Ja, ich bin schon lange da. Es war im Jahr 1995 der Lehrauftrag für Gesang der Populärmusik ausgeschrieben. Ines Reiger hat mir das mitgeteilt, weil ich das weder aus der Zeitung noch auf einem anderen Weg erfahren hätte. Da bin ich ihr heute noch sehr dankbar dafür, dass sie mich zur Bewerbung animiert hat. Sie selber hat sich damals nicht beworben, weil sie noch an der Kunstuniversität Graz und anderwärtig tätig war. Später ist sie dann auch zu uns gekommen. Ich habe mich sehr fokussiert auf das Hearing vorbereitet, weil ich genau wusste, dass so eine Chance nicht oft kommt. Es hat auf Anhieb funktioniert, und dann habe ich jahrelang gebraucht, mich an der Universität zurechtzufinden, die Strukturen zu durchblicken usw. Ich bin da zu-

Für reine Musikprogramme haben wir zu wenig Publikum, sobald aber irgendeine Art von Komik und Unterhaltung dabei ist, gibt es eine Klientel dafür.

nächst total blauäugig durch die Welt dieser großen Institution marschiert. In meinen Anfangszeiten, als wir zur Abteilung Musikpädagogik gehörten und es noch kein Institut für Populärmusik gab, hat man mir LehrerkollegInnen aus der Klassik beistellen wollen zur Beaufsichtigung. Frau Prof. Ingrid Doll hat mich z.B. einmal angerufen: „Ich komm’ jetzt einmal vorbei bei Ihnen - schauen, wie Sie das machen.“ Und ich: „Ja, bitte gerne, kommen Sie!“ Sie ist dann nie gekommen.

Wie die Lehrkräfte unterrichten, spricht sich ja über die Studenten sehr schnell herum, und ich glaube, dass das von oben auch beobachtet wird, wie das Feedback ist – ein inoffizieller Weg.

Eine offizielle und schriftliche Evaluierung der Lehrer durch die Universität ist für die Zukunft in Aussicht gestellt, nur weiß man noch nicht, wie das genau vor sich gehen wird.

GW: Unterscheiden sich Musik- und Kabarettszene in Österreich? Du hast ja vielfältige Erfahrungen in beiden Welten ...

PGS: Ja, sie unterschieden sich definitiv, schon alleine beim Booking sind die Ansprechpartner andere, wobei es freilich auch Überschneidungen im Kulturverein- und Benefizbereich gibt. Ich muss ehrlich zugeben, dass ich bis heute nicht weiß, wo genau ich hingehöre. Ich möchte dabei auch keinen Bereich komplett aufgeben oder mich nur für einen entscheiden. Tendenziell habe ich mich mehr dem Kabarett zugewendet, weil ich mich da leichter getan habe als bei der reinen Musik. Ich habe mir da unterbewusst sicher auch mehr Chancen ausgerechnet, was de facto auch so ist. Für reine Musikprogramme haben wir zu wenig Publikum, sobald aber irgendeine Art von Komik und Unterhaltung dabei ist, gibt es eine Klientel dafür, die fortgeht und sich das leistet. Das ist der Unterschied.

GW: Wie hoch ist der Musikanteil bei euren Programmen „Frauen ohne Gedächtnis“, „Frauen mit begrenzter Haftung“ und „Frauen aus dem Hinterhalt“?

PGS: Er wird auf jeden Fall wieder höher. Beim ersten Programm zu dritt war er noch ca. ein Drittel, beim nächsten Programm war der Musikanteil schon bei 50%. So wird es auch beim kommenden neuen Programm sein, wobei die Musik aus Liedern und Instrumentalstücken zur Untermauerung und „film-musikalischen“ Vertonung szenischer Überleitungen etc. besteht. Wir müssen hier mit Playbacks und Einstartern arbeiten, sodass ich die komplette Musik vorproduziere, wobei ich aber darauf achte, sie möglichst lebendig und mit echten Instrumenten einzuspielen – MusikerkollegInnen sind dafür erfreulicherweise zur Stelle. Dieser „Live-Charakter“ ist mir wichtig. Das Playback darf mir nicht auf die Nerven gehen, vielmehr will ich mich immer wieder freuen über kreativ eingespielte Parts und Stellen. Da bin ich immer am Suchen und Experimentieren, zur Zeit mit Percussioninstrumenten, die ich selber aufnehmen will – das ist mein Spaßfaktor im Keller!

GW: Hast du als Kind zunächst ein Instrument gelernt vor dem Singen?

PGS: Ich habe immer gesungen, da gab es kein Einstiegsinstrument, mit sechs Jahren ging’s dann los mit Klavier lernen – brav die Musikschule beendet, ausschließlich mit klassischer Musik. Etwas



FOTOS: CHRISTIAN GRAF-SIMPSON

Anderes gab es in der Musikschule Neunkirchen damals gar nicht. Ich habe jedenfalls eine gute und verständnisvolle Lehrerin gehabt, die mich auch über die Zeit, in der ich aufhören wollte, drüber getragen hat – da war ich ca. 12 bis 13 Jahre alt. Sie hat nicht geschimpft mit mir, vielmehr gesagt: „Komm’ einfach in die Stunde, du brauchst nichts üben eine Zeitlang.“ Also so haben wir das geschafft, und ich bin sehr dankbar dafür. Zwischendurch wollte ich auch immer wieder etwas Moderneres spielen. Da hat sie mir ein Leadsheet von „Es geht eine Träne auf Reisen“ gebracht – meine Reaktion: „Ich bleib’ doch lieber mehr in der Klassik!“ Und dann habe ich parallel zur siebenten und achten Klasse Gymnasium nach einer Aufnahmeprüfung den geförderten Klavierlehrgang für NÖ Musikschullehrer besucht, immer am Wochenende, über zwei Jahre lang, damit hatte ich einen auch offiziellen Lehrabschluss im klassischen Fach gemacht. Das war noch lange vor den Zeiten des NÖ Musikschulmanagements.

GW: Und wie kamst du dann zur Populärmusik?

PGS: Die habe ich ja immer gemacht, gesungen und in Bands gespielt. Zu der Zeit wollte ich schon SchauspielerIn oder SängerIn werden – aber jeder in

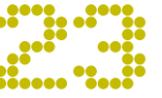
meinem Umfeld hat gemeint: „Das brauchst du gar nicht probieren, denn das ist ein Blödsinn!“ Dann habe ich eben Publizistik studiert, was mir zwar nicht geschadet, aber auch nicht besonders viel gebracht hat. Jedenfalls war mir bald klar, dass das nicht meine Studienrichtung ist. Trotzdem habe ich abgeschlossen, nur mein Doktorat ist unvollendet geblieben, liegt nun seit 20 Jahren in meiner Lade. Im Anschluss ans Studium habe ich noch freiberuflich bei ein paar Zeitungen gearbeitet, aber hier ebenfalls rasch bemerkt, dass das nicht Meines ist. Ich war schlicht auch im journalistischen Arbeiten nicht so gut, konnte meinem eigenen Anspruch nicht genügen. Musikalisch ist dann jedenfalls alles von selber passiert:

Auf der damaligen Musikhochschule Wien, Standort Penzing, habe ich den zweijährigen Musical-Lehrgang unter der Leitung von Beatrice Ferolli

belegt, meine Gesangslehrerin war die schwarze Vokalistin Joanne Bell aus Hamburg, die den Bereich Cross-Over zwischen Jazz und Klassik fantastisch beherrschte. Von ihr habe ich sehr profitiert – insgesamt war die enge, eindimensionale Musical-Schiene dieser Ausbildung aber nicht interessant für mich. Im Bereich Schauspiel und Tanz habe ich allerdings viel gelernt. Die Aufnahmeprüfung hatte ich geschafft, weil ich mich einfach hingestellt und getrallert habe, den Rest wollten sie dann gar nicht mehr.

GW: Wie ging es dann weiter?

PGS: Meine erste Audition für „Les Misérables“ bei den Vereinigten Bühnen Wien war dann auch gleich ein Volltreffer. Ich war karrieretechnisch also damals ein Glückskind. Was auch wichtig war, um in der Szene Fuss zu fassen. In der Regel geht man zu Auditions für neue Engagements, angefragt wird man eher nicht. Der Einzige, der mich später einmal angefragt hat, war Paulus Manker – da war ich dann bei der Falco CyberShow dabei. Im Musicalbereich bekommst du Stückverträge, nur Betriebsräte sind fix und unkündbar, Hauptrollen gibt es für diese Ensemblevertreter nicht. Obwohl sie oft das Zeug dazu hätten – wie Kai Peterson. Ihn schätze ich sehr.



Patricia Graf-Simpson mit Steffi Paschke (m) und Verena Scheitz (l)



Ich war mit ihm bei „Mainstreet“ und „Die Echten“ jahrelang auf der Bühne, und habe es geliebt mit ihm, weil er ein Top-Intonierer ist. Mit so jemandem kann man eine Gruppe von oben und unten bestens führen.

Zur A Cappella-Gruppe „Mainstreet“ – Covers und Eigenes in Mundart - bin ich als Einspringer in meiner Karenzzeit gestoßen. Es war also Zufall, dass Monika Ballwein für ein paar Auftritte nicht zur Verfügung stand, und ich Zeit hatte ... Als sie dann nicht mehr weitermachen wollte, kam ich fix hinzu. So ist es oft in der Kollegenschaft, dass man sich Einzeljobs oder Ensemblemitgliedschaften übergibt. Voraussetzung dafür ist das Fehlen von Neid.

Bei der A Cappella-Gruppe „Die Echten“ sind kontinuierlich von Programm zu Programm gewachsen, die Viererbesetzung, die wir in der Blütezeit hatten, war fantastisch, also die Traumbesetzung mit Andy Wörz, Stephan Gleixner, Alex Wartha und ich. Die Besetzung mit drei Männerstimmen und einer Frauenstimme war optimal und die Energie des Ensembles ausgezeichnet und hoch. Open Air Konzerte sind a cappella die größte Herausforderung, weil du enorm viel Power aufbauen und rüberbringen musst, während dich gleichzeitig – wenn du Pech hast - drei Autodroms beschallen. Bei solchen Gelegenheiten haben wir bemerkt, wie auf Schienen wir gesungen haben, perfekt aufeinander eingespielt. Es war schon komplett egal, was aus den Monitoren kam. Wir waren schon so schlafwandlerisch sicher. Da habe ich zu mir gesagt: „Merk dir dieses Gefühl, das wirst du nicht mehr oft haben!“

Der CD-Verkauf über den Handel hat bei uns nie eine große Rolle gespielt.

„Die Echten“ entwickelten sich von einer Coverband zu einem Ensemble mit ausschließlich eigenen Werken bei einem unserer Programme. Daran sind wir letztlich auch zerbrochen, also an der Frage, nur Eigenes zu machen oder eben auch Covers. Das „Eigenprogramm“ ging mit dem Verlust einer bestimmten Publikumsschicht, der „Schenkelklopfer“, einher, was natürlich bedeutet, sich neue Zuhörer für das Eigene erspielen zu müssen. Dafür sollte man sich Zeit geben ... Ich hätte das so versucht bzw. durchgezogen, aber darüber bestand – wie gesagt – keine Einigkeit. Das Covern hatte mich schon gelangweilt,

und so habe ich aufgehört. Die neue Besetzung der „Echten“ habe ich mir schon angehört: Keine Ressentiments, kein Leid gespürt – wunderbar.

GW: Waren die Rechte für die deutschsprachigen Bearbeitungen bei den Programmen der „Echten“ leicht zu bekommen?

PGS: Überhaupt nicht, sehr schwierig war das. Wir mussten uns auch auf „Schwarzpressungen“ einlassen, die „österreichische“ Lösung. Bei Absagen von Verlagen bezüglich einer Bearbeitung muss man den Song natürlich sein lassen. Aber was machst du, wenn gar keine Antwort kommt? Was die Tantiemen betrifft punktet das Original sowieso zu hundert Prozent.

GW: Hast du auch in andere Kunstsparten hineingeschnuppert?

PGS: Ja, ins Schauspielen beim Film. Da bin ich über Kolleginnen hineingestolpert und über meine Gesangstätigkeit bei zwei Tatort-Titeln:

♣ Song „Dreams in the City“, Tatort-Folge „Nachtstreife“ (1985, als 7“ Single bei Teldec erschienen)

♣ Song „Lonesome Road“, Tatort-Folge „Alleingang“ (1986, als 7“ Single bei Teldec erschienen)

GW: Wie hat sich das Musikbusiness über die Jahre verändert?

PGS: Hat sich natürlich durch Internet, mp3, youtube und die Medienvielfalt komplett verändert. Es macht keinen Sinn, irgendetwas zu verdammen, sondern man muss diese Veränderungen als Möglichkeiten und Chancen begreifen.

Auch beim Komponieren und Aufnehmen kommen mir die modernen Technikangebote entgegen: Ich muss keinen Score schreiben, sondern kann Ideen unkompliziert in Echtzeit ausprobieren. Die Welt verändert sich ständig, die Musik ist da keine Ausnahme.

GW: Habt ihr seit den Jahren der digitalen Revolution weniger CDs verkauft als früher?

PGS: Im Live-Verkauf hat sich gar nicht so viel geändert. Die Leute, denen der Live-Auftritt gefallen hat, nehmen einfach eine CD mit nach Hause, mittlerweile auch USB-Stick etc. Der CD-Verkauf über den Handel hat bei uns nie eine große Rolle gespielt.

GW: Ist das Live-Booking schwieriger geworden?

PGS: Teilweise, es sind viele Kulturvereine eingegan-

gen, dafür kommen neue nach. Spürbar ist, dass die größeren Veranstalter am Land immer mehr auf Nummer sicher gehen. Kabarett-mäßig sind die vom Radiosender Ö3 entwickelten Unterhaltungskünstler und -projekte eine große Konkurrenz im Markt. Veranstalter nehmen natürlich bevorzugt z.B. die „Comedy Hirten“, weil die unter Garantie im reichweitenstärksten Radio des Landes gepusht und beworben werden. Das u.a. zeigt ganz klar, dass du jemanden brauchst, der sich rundherum um dich und dein Projekt kümmert. Ich habe diese Unterstützung seit ein paar Jahren und bin sehr froh darüber.

GW: Bezug nehmend auf deine neuen Programme:

Wie ist die Zusammenarbeit zwischen euch Akteurinnen?

PGS: Wir texten gemeinsam und entwickeln die Geschichten gemeinsam – nach den Themen, die uns zur Zeit interessieren. Die Musik schreibe ich, das macht einfach Spaß. Es ist „nur“ Gebrauchsmusik, aber meine eigene. Angenehmer Nebeneffekt ist, dass es keine rechtlichen Probleme geben kann bei CD/DVD-Veröffentlichungen. Die Dialoge schreiben wir ebenfalls selber. Auch bei den Liedern kommen wir von Inhalt und Text, schreiben diesen über Strophen- und Refrainrhythmen, die wir mögen und für geeignet halten, und ich bringe das dann mit meinen weiteren musikalischen Einfällen zusammen. Ab und zu gehen wir auch von Hooklines aus, die mir schon früher eingefallen sind. Leo Bauer, der im Kabarett- und TV-Bereich arbeitet, macht Regie, er schaltet sich dazu, wenn es soweit ist, dass wir auf die Bühne steigen. Die szenischen Übergangsmusiken kommen auch zu diesem Zeitpunkt von mir dazu.

Ein Regisseur ist wichtig, weil du jemanden brauchst, der einen Augleich zwischen den Akteuren herstellt, und der den Gesamtüberblick hat, während wir auf der Bühne stehen. Es funktioniert sehr gut. Er zwingt uns seinen Willen und seine Sichtweisen nicht auf – das ist auch sehr wichtig, denn wir haben das Programm geschrieben.

GW: Wie fertig oder unfertig sind Gesangs-Studierende, die am ipop beginnen?

PGS: Das ist sehr unterschiedlich, bei manchen denkt man, die sind eigentlich schon fertig und reif, andere noch sehr jung und unbedarft, was freilich eine Chance darstellt. Für uns als Aufnahmprüfungscommission ist es jedes Mal eine Gradwanderung herauszufinden und zu bestimmen, ob jemand bereit und geeignet für

den Studienbeginn ist oder nicht – immer natürlich nach Maßgabe der zur Verfügung stehenden Plätze. Wir achten auch ganz bewusst neben stimmlich-technischen Anforderungen auf die Ausstrahlung eines Bewerbers, nicht nur in künstlerischer, sondern auch in pädagogischer Hinsicht. Ein Gesangslehrer muss begeistern und mitreißen können, freilich auch selber auf der Bühne Wirkung entfalten können. Um die Anforderungen verkürzt auf drei Fakten herunterzubrechen:

Die Stimme darf nicht kaputt sein, es soll Persönlichkeit in der Stimme zu hören sein, sie soll gleichzeitig aber nicht zu viele Eigenheiten aufweisen, d.h. es soll noch eine Offenheit in alle Richtungen geben. Wenn jemand eine ganz eigene, fertige Stilistik hat, sagen wir oftmals: „Sie machen vielleicht eine tolle künstlerische Karriere, aber als Gesangspädagoge würden wir Sie nicht sehen.“

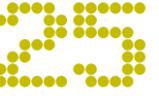
Ich will jedenfalls mit meinem Unterricht nicht etwas oder jemanden „machen“, sondern ich sehe meine Tätigkeit als reine Begleitung, und das ist

Einen Grundstock an Technik und gewisse Basics möchte ich jedem beibringen ...

auch für mich ein Lernen. Was mich sehr freut, ist der Umstand, dass bei den Sängern/Innen noch niemand sein Studium aufgegeben hat. Wir haben eine gute Gemeinschaft unter den Sängern und einen tollen Austausch unter den Lehrenden. Wir tauschen semesterweise Studierende aus (halbe oder ganze Stundenzahl), damit diese unterschiedliche Inputs von verschiedenen Personen bekommen. Ich kann ja alleine auch gar nicht alles abdecken, und meine KollegInnen haben viel anzubieten. Auch bei den Saxofonisten wird das so gehandhabt.

GW: Unterrichst du nach einem fixen Kanon oder gehst du primär auf die Wünsche der Studierenden ein?

PGS: Einen Grundstock an Technik und gewisse Basics möchte ich jedem beibringen, aber das mache ich nicht bei jedem gleich. Ich habe somit kein Programm, das ich einfach von vorne bis hinten abspule, das kann ich auch gar nicht. Zu Beginn steht einmal das Kennenlernen und der Aufbau eines Vertrauensverhältnisses, das ist wahn-sinnig wichtig. Ich achte als Pädagoge darauf, wie





Patricia Graf-Simpson
mit Steffi Paschke (r)
und Verena Scheitz (l)

jemand meine Hilfe, meinen Unterricht braucht, denn jeder spricht auf etwas Anderes an. Mancher möchte ganz genaue Erklärungen, das Aufzeigen von anatomischen Zusammenhängen im Körper beim Singen usw. Jemand anderer arbeitet zunächst nur mit inneren Vorstellungen und kann mit Anatomie zunächst einmal gar nichts anfangen. Über eine gewisse Empathie und das Vertrauen funktioniert es dann – das ist eine Grundvoraussetzung beim Singen. Wenn ich nicht vertraue, dass das aus mir herauskommt, was ich will, wird es nicht klappen. Beim Singen wird man offen und verletzlich – das muss man wiederum auch ertragen können und wollen. Freilich hat jeder Singende im Verlauf seines Studiums und seiner Karriere Einbrüche und Zweifel. Das muss man als Lehrer sehr einfühlsam begleiten, also den Menschen auffangen und unterstützen. Ich baue dann gerne folgendermaßen auf: „Du

hast die Aufnahmeprüfung bestanden, hast diese Anforderungen erfüllt, bewährst dich auf der Bühne – also ‚kannst‘ du es, vertraue drauf!“ Dieses Selbstbewusstsein muss man immer abrufen. Übrigens: Früher hätte ich mir immer vorstellen können, mit dem Unterrichten aufzuhören und nur frei zu arbeiten. Mittlerweile kann ich mir das nicht mehr vorstellen, nicht aus Sicherheitsdenken heraus, sondern weil der Unterricht sehr kreativ und bereichernd ist.

Beim Singen wird man offen und verletzlich – das muss man ertragen können und wollen.

GW: Wie sind die stilistischen Interessen der Studierenden?

PGS: Unterschiedlich und sehr breit. Daher singe ich mit ihnen auch quer durch von Jazz und Chanson bis Pop, Rock und Soul. Wir vergleichen auch die Stilistiken hinsichtlich der musikalischen Elemente und sängerischen Ausdrucksmittel. Wie sind Technik, Phrasierung etc.? Gleichzeitig muss und will ich ihnen die Chance bieten, einen eigenen Stil zu entwickeln. Ich bekomme immer mehr Routine darin, schnell zu



FOTOS: CHRISTIAN GRAF-SIMPSON

erkennen, ob ein Sänger/eine Sängerin gerade Basics braucht oder einen Entfaltungsraum für das Eigene. Wenn das gut klappt, dann bin ich auch mit den Ergebnissen bei den Abschlussprüfungen glücklich. Im Masterstudium kann man dann ganz bewusst die persönliche Kunst weiterentwickeln. Hier hilft auch das Unterrichten der Studierenden viel, wenn sie selber als Pädagogen tätig sind und auf diesem Weg lernen.

GW: Welche Lehrveranstaltungen bietest du konkret an?

PGS: Da ist zunächst das zentrale künstlerische Fach, früher gab es Gesang überhaupt nur als Praktikum im Wahlfach. Die Entwicklung zum Hauptfach ging über die Zwischenstufe des Schwerpunkts, den ein Studierender in seinem zweiten Fach setzen konnte und kann. Elfi Aichinger, Juci Janoska, Stephan Gleixner, Philipp Sageder und ich unterrichten das zentrale künstlerische Fach, Nika Zach bietet Praktikum an. Didaktik und Lehrpraxis mache wiederum nur ich. Ensemble hat Stephan gemacht, nun Philipp – das ist leider nur alle vier Semester. Wir hätten es gerne fix installiert, jedoch fehlen die Stundenkontingente. Die „Performance“ unterrichtet Juci. „Zweites Instrument Gesang – künstlerischer Einzelunterricht“ – zumeist für Klassiker - machen theoretisch alle, aber nur Elfi, Juci und

ich haben Studierende, da sind einfach weniger. Gesangspraktikum im Gruppenunterricht wird für die Musikerzieher und bestimmte IGP-Studierende (Pianisten) angeboten. Zwei Personen bilden eine Gruppe. Früher war es lange als Einzelunterricht geführt, aber aus Stundenzwängen musste das so gelöst werden.

GW: Funktioniert das in der Kleingruppe zu zweit?

PGS: Nein, eigentlich klappt das gar nicht. Im neuen Musikerziehungsstudienplan ist Einzelunterricht für ein Semester vorgesehen und dann Gruppenunterricht, zu dem es dann oft nicht kommen wird, weil er zu den Wahlfächern gewandert ist. Es macht so keinen Sinn und ich möchte mir mit meinen Kollegen da etwas überlegen – das muss dann natürlich durch die Studienkommission. Der Gesangsunterricht für die ME-Studierenden wurde mit dem neuen Studienplan wieder entpopularisiert, das ist gar nicht gut. Die Anfragen aus Schulen zeigen, dass Pädagogen genau diese Kompetenz in der Populärmusik brauchen. Ich halte es für sinnvoll einen populärmusikalischen Grundunterricht anzubieten und für jene, die das interessiert, eine Vertiefung in der Klassik. Eine umfassende klassische Stimmbildung dauert lange und die wenigsten können das dann in der Schule umsetzen. Unser Institut könnte einschlägige Qualifizierungen und Kurse im Rahmen der Lehrerfortbildung anbieten, das wäre ebenfalls wichtig. Daran arbeite ich schon.

GW: Welche Literatur bzw. Lehrwerke kannst du Singinteressierten empfehlen?

PGS: Es gibt da ein paar Werke, wovon ich Billi Myers „Vocal Basics“ herausgreifen will – ein gutes Fortbildungs- und Nachschlagebuch. Singen lernen allerdings im kompletten Selbststudium – das wird immer schwierig bleiben. Man kann sich Anregungen in Gesangsschulen holen, nur bieten mir vor allem die amerikanischen zu viel Strickmuster in dem Sinne von „so und nicht anders“. Jene Leute, die danach ausgebildet sind, klingen alle gleich, und das empfinde ich als Unsinn. Ich glaube grundsätzlich an den autodidakten Sänger, weil das Singen etwas ist, was man einfach tut. Wenn man es drauf hat, muss man es gar nicht lernen – das kommt ja vor. Ich selber halte mich auch für einen autodidakten Sänger.

GW: Kann man singen lernen?

PGS: Wenn man das Zeug dazu hat, ja! Singen sollte

grundsätzlich aus einem selbst kommen. Ich bin immer skeptisch, wenn jemand zu mir kommt, singen lernen will und auf meine Frage, was er bisher gesungen hat, sagt: „Nichts!“ Natürlich ist es dann schön, solche Menschen tatsächlich zum Singen zu bringen.

Ich glaube grundsätzlich an den autodidakten Sänger, weil das Singen etwas ist, was man einfach tut.

GW: Was sind deine bevorzugten Materialien im Unterricht?

PGS: Jede Menge Noten, Übungsbücher, Skalenbücher und DVDs, die ich empfehle oder die wir uns gemeinsam ansehen oder auf youtube ansehen. Dann analysieren wir, was gerade zu unseren Lerninhalten passt. Und viele kommen immer wieder fragen: Was meinst du zu dieser Unterrichts-DVD, zu diesem oder jenem?

GW: Verwendest du Playbacks?

PGS: Schon auch, aber lieber spiele ich selber, begleite die SängerInnen am Klavier. Ich spiele schon 43 Jahre und kann es noch immer nicht, manchmal nehme ich eine Unterrichtsstunde – ich komme durch. In der Regel spiele ich nach Akkorden, und versuche immer wegzulassen ...

GW: Empfiehlst du den Sängern, ein Instrument zu lernen?

PGS: Ja, unbedingt, Klavier oder auch andere. Gut ist, wenn man schon in jungen Jahren etwas anderes Rhythmisches hört als Klassik, dann tut man sich später leichter.

GW: Was sind deine Ziele und Visionen für die Zukunft des ipop?

PGS: Dass es einen internationalen Ruf bekommt, dass man hier studieren will als Alternative zu reinen Jazzinstituten – dass es einfach dafür die (!) Schule ist. Wir müssen die Interessenten wirklich international ansprechen und anziehen.

GW: Was brauchen wir dafür?

PGS: Öffentlichkeitsarbeit & Management natürlich. Nebenbei kann man auch das Angebot stetig verbessern, weitere Lehrgänge einrichten etc., aber





grundsätzlich sind wir am richtigen Weg. Es müssen einfach viele Leute am gleichen Strang ziehen. In der Großgruppe des Instituts kann ruhig noch mehr passieren, mehr Mitarbeit, mehr Offenheit. Ideen muss man haben, dann ausarbeiten und umsetzen, die Möglichkeiten dazu sind da.

GW: Was war das letzte Konzert, das du besucht hast?

PGS: Family Kuti Band und Hilde Kappes in St. Veit an der Gölsen in Niederösterreich. Hilde Kappes ist eine super tolle und verrückte Sängerin aus Deutschland, die mit Loops, Perkussion auf Plastikflaschen, Fantasiesprache und vielem mehr experimentiert - echt crazy, kein Mainstream - irre gut! Family Kuti Band - da sind ehemalige Studenten von uns - African Style, sehr lässig.

GW: Wenn du einen Tag an der Musikuniversität das Sagen hättest, was würdest du ändern?

PGS: Ich würde die Kluft zwischen E- und U-Musik einfach abschaffen. Der Hintergrund ist: Man bekommt noch immer unterschwellig serviert, dass man als Populärmusiker nicht so hochwertig ist wie der Klassiker. Das ist definitiv nicht mein Minderwertigkeitskomplex, sondern ein Wind, den man einfach stetig zu spüren bekommt.

GW: Wenn du einen Tag im Musikbusiness das Sagen hättest, was würdest du ändern?

PGS: Im Osten Österreichs würde ich mehr Zusammenarbeit zwischen den Künstlern und musikbusinessstechnisch verordnen und weniger Ellbogentechnik, mehr Kunst und Kreativität, weniger Geschäft. Jammern und Freunderlwirtschaft halte ich nicht aus.

GW: Dein Schlusswort?

PGS: Man muss immer mit der Drehung der Welt mitgehen, d.h. ich muss meinem Publikum folgen, egal was es für Techniken für seinen Musikkonsum verwendet, egal wie die Motivationen gelagert sind. Mich ihm zu verweigern - aus welchen Gründen auch immer - macht keinen Sinn.



PATRICIA GRAF-SIMPSON unterrichtet Gesang am Institut für Populärmusik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Sie ist stellvertretende Institutsleiterin und Mitglied des Leitungsteams.

Sie spielte Hauptrollen in „Les Miserables“, „Grease“ und der „Falco Cybershow“. Ihre Karriere wurde u.a. mit dem Tatort-Titelsong „Dreams in the City“ initiiert. Sie sang und textete Songs für die Filme: „Ein fast perfekter Seitensprung“, „Happy Hour“, „Oh Palmenbaum“ und „Vienna“ und textete den Taxi-Orange-Song „Siegerstraße“.

Weiters spielte sie u. a. in „Strauß Dynasty“, „Kaisermühlenblues“ und „Dolce Vita“. Patricia Simpson war Mitglied der Gruppen „Tietzes“, „Mainstreet“ und der A Cappella-Gruppe „Die Echten“. Ihr aktuelles Programm (2011) mit Steffi Paschke und Verena Scheitz heißt „Frauen aus dem Hinterhalt“.

www.simpsonpaschkescheitz.at

Vom Pausen-Abwarten, Bass-Grooves-Entwerfen und dem Sound-Tüfteln für die Big Band-Revolution

■ HORST-MICHAEL SCHAFFER IM GESPRÄCH



Die „Wonderbrass“-Band auf den Stufen der Filmakademie Wien

FOTOS: ARCHIV SCHAFFER

■ **Günther Wildner: Wie kam es zur Idee des Projekts „Wonderbrass“?**

Horst-Michael Schaffer: Das kam so: Als ich 2008 hier an der Musikuniversität Wien begonnen habe, hat es im Blechbläsersektor außer der Bigband keine Band/Ensemble-Angebote mit Schwerpunkt Bläser gegeben. Dann habe ich mein erstes Jahr gemacht und bemerkt, dass diese Ensemblesituation wirklich

unbefriedigend ist. Die Studierenden wollten einfach in der Gruppe spielen, jedoch war das damals nicht möglich. Dann habe ich einfach ein Semester freiwillig Ensemble unterrichtet. Wolfgang Puschnig hat meinen Aushang gesehen und gemeint: „Du musst das nicht gratis machen. Ich werde schauen, dass du Ensemblestunden bekommst.“ Mir ging es einfach nur ums gemeinsame Musizieren. Im zweiten





Semester habe ich dann zwei Ensemblestunden dazu bekommen, und so konnte es weiter- bzw. losgehen. Zu unserem Glück war es gleich im ersten Jahr ein besonders guter Jahrgang, also ausgezeichnete Bläser, alle Klassiker, die den Schwerpunkt belegt haben. Von Anfang an hatten wir eine super Stimmung und gute „Vibes“, und mit Christian Wieder war auch ein herausragender erster Trompeter da.

GW: Wie habt ihr die Auswahl der Lieder und Arrangements gemacht?

HMS: Ich dachte für das Ensemble zunächst an Arrangements von Lester Bowies Brass Fantasy – da habe ich feinerweise Originalarrangements zuhause. Das schien mir dann aber doch ein bisschen zu jazzlastig mit viel freiem Spirit usw. Das hätte nicht gepasst. Letztlich haben wir dann nur eigene Arrangements gespielt. Martin Lang, der Tontechnik studiert und bei mir im Wahlfach war, hat zwei sehr schöne gemacht. Albert Wieder hat eines geschrieben. Die Stücke „Strange Fruits Are Hanging Loose“ und „The Big Breath Funk“, die ebenfalls auf der Wonderbrass-CD sind, hatte Reinhard Summerer vor Jahren für unsere damalige Brassband arrangiert und ich habe sie weiter adaptiert. Ein weiterer guter Ausgangspunkt war, dass wir von Anfang an viel Spaß hatten und dadurch die Gruppe sehr homogen war. Also habe ich gefragt, was sie am liebsten spielen wollen? Da kam natürlich „Tower of Power“, aber sehr schnell auch „Earth, Wind & Fire“. Nach kurzem Nachdenken über das Material, war mir klar, dass das mit Brass-Arrangements funktionieren müsste. Auch war damit sichergestellt, dass es weder zu poppig oder zu jazzig werden würde. Ich habe dann einfach begonnen, während meiner Zugfahrten Graz-Wien und retour zu schreiben, zunächst 40 Takte, die wir dann gleich ausprobiert haben. Und genauso ist es dann weitergegangen und gewachsen – da habe ich dann so 50 bis 60 Takte

Von Anfang an hatten wir eine super Stimmung und gute Vibes ...

in den zweieinhalb Stunden Zugfahrt notiert. Da alles sehr gut gelaufen ist, konnte ich auch sukzessive den Schwierigkeitsgrad steigern. Da waren dann schon immer alle gespannt, wie es weiter geht und was ich wie-

der mitbringe. Herausgekommen ist zum Schluss z.B. ein ca. 450 Takte langes „Earth, Wind & Fire“-Medley. Rudi Mille hat wiederholt gemeint, dass wir doch etwas aufnehmen sollen. Ich habe gesagt o.k., aber wir müssen das live erproben, d.h. erstmals haben wir beim Aquarium im ost klub gespielt, dann am Campusfest bei uns an der Musikuniversität, dann Wieselburger Volksfest etc. Dabei haben wir auch gesehen, dass wir sehr gut ankamen. Mit dieser Praxis waren wir bereit fürs Aufnehmen. Mit einem Grundtake ging es los und dann haben wir da und dort einige Abschnitte nochmals gemacht. Dass wir mit Rhythmusgruppe und ganzem Bandgefüge spielen wollten, das war immer klar – dann hat es gleich den amtlichen Sound. Studiochef Rudi hat dabei einen super Sound und vielmehr gemacht als er müsste, und dann auch noch wirklich sehr schön und rough gemischt. Danke Rudi!

GW: Wie kam es dann zur vorliegenden physischen „Wonderbrass“-CD?

HMS: Ich wollte unbedingt eine CD machen und ging abermals zu Wolfgang und dem Leitungskreis des ipop. So kam es auch zur Gründung des Labels ipop records, das in Zukunft auch allen anderen ipop-Produzierenden zur Verfügung stehen soll, wenn sie mit ihren Studenten etwas aufnehmen. Das Label wird dank Martin Fuss und Rens Newland als Division bzw. Imprint/Sublabel von Jive Music Austria geführt.

Wir haben mit der Aufnahme in Wien schon einiges Aufsehen erregt, weil die Studenten und auch wir das natürlich gestreut haben. Ganz ehrlich: Ich habe die CD auch nur gemacht, weil die Jungs wirklich so gut und überzeugend gespielt haben.

Im Wintersemester 2012 wird es dieses Brass-Ensemble im Rahmen meines Unterrichts wieder geben. Mit dem Außeninstitut bin ich in Kontakt, ob man als Abschluss- und Konzertperformance eine Auslandsreise machen könnte – das wäre sehr spannend und bereichernd für alle Seiten.

GW: Wie kam es zum Titel „Wonderbrass“?

HMS: Der Titel stammt vom Pianisten Oliver Kent. Wir waren gerade in Bulgarien auf Tournee, und ich habe von unserem Brassensemble erzählt und meiner Titelsuche. Wir sitzen entspannt im Café, Oliver wird einer jungen Dame ansichtig und meint: „Wonderbrass“. Das Cover-Design haben wir Blue Note-ig angelegt mit einem Schuss Moderne.



GW: Mit der JBBG - Jazz Bigband Graz hast du ja schon viele Erfolge gefeiert, gerade liegt neben uns die auch von der Kritik viel beachtete DVD vom Jazz Baltica-Festival 2009 – ein paar Worte dazu ...

HMS: Bei dieser DVD der „JBBG – Jazz Bigband Graz“, die zum allgemeinen Verständnis nichts mit der Grazer Kunstuniversität zu tun hat, und die ich seit 2003 gemeinsam mit Heinrich von Kalnein leite, mit dem Titel „Live @ JazzBaltica“ sind im Wesentlichen die Stücke des Albums „Electric Poetry & Lo-Fi Cookies“ enthalten. Diese Musik habe ich für die Band geschrieben und damit natürlich einen neuen „Sound“ für die JBBG kreiert.

Auch spieltechnisch ist diese Art der Musik eine kleine Herausforderung für alle Beteiligten, weil es für die meisten Musiker zu ungewohnten Anforderungen kommt: präzise gespielte „Delays“, repetitive Arpeggios, Minimal Phrasen, Afrikanische Feels und Elemente, usw.

Mein erstes Instrument war der E-Bass und solche Groove-orientierte Ideen mit Riffs und Ostinato-Figuren hatte ich schon immer, und dementsprechend sind auch die Basslinien, die ich für die JBBG schreibe. Ein Walking Bass, der aber sehr leiwand ist, kommt auf der Platte leider nur einmal vor. Das Gesamtergebnis mag etwas Pop-afin sein, aber das ist auch so gewollt und nur ein Resultat meiner Person, denn mein Herz und mein musikalisches Interesse verteilen sich schon immer auf Popmusik und Jazz, und das zu gleichen Teilen.

GW: Aber zunächst ging es anders los ...

HMS: Ja, die JBBG wurde 1999 gegründet, Heinrich von Kalnein und ich sind Gründungsmitglieder, zunächst wurde klassischer und moderner Jazz gespielt mit Stock Arrangements von diversen Gästen, auch haben wir z.B. CDs mit Bob Brookmeyer und Ed Neumeister eingespielt. Irgendwann wollten wir unsere eigene Musik mit dieser Band verwirklichen. Bei mir ist da immer, wie bereits erwähnt, der Electronic Einfluss gewesen von DJ-Culture bis Minimal Music. Entlang dieser Elemente haben wir einen neuen Sound entwickelt, der unserem Namen freilich nicht mehr so entspricht – aber der Name bleibt.

GW: Was sind eure nächsten Projekte mit der JBBG?

HMS: Im April 2012 erscheint schon wieder eine neue CD mit dem Titel „Urban Folk Tales“ beim deutschen Label ACT. Zusätzlich zu hören sind Zither,

Theremin und Drehleier, gespickt mit einigen speziellen Gästen wie Nguyen Le an der Gitarre oder Theo Bleckmann sowie die afrikanische Queen Hadja Kouyate, die ihre Vocals beisteuerten.

Ganz neu im Herbst 2012 kommt dann auch ein Programm zusammen mit den NÖ Tonkünstlern – da trifft die JBBG auf ein Symphonie Orchester, das wird spannend. Es werden dafür Kompositionen von Bert Joris gespielt, einem in der Schweiz lebenden Jazztrompeterkollegen, eine Ellington Suite, ein Stück von Matthias Rüegg, Bob Brookmeyer und auch ein oder zwei Werke von mir, die ich zusammen mit dem großartigen englischen Komponisten Colin Towns für diese Riesenbesetzung arrangieren werde. Wolfgang Puschnig wird dabei Solist sein, was mich sehr freut. Auf jeden Fall zu hören im November im Festspielhaus St. Pölten und im Goldenen Saal des Musikvereins. Yeah, wann spielt man als Jazzmusiker schon mal im Goldenen Saal?

Die Arbeit mit Schauspielern hat mir wieder eine andere Sichtweise auf Musik gebracht.

GW: Passen da überhaupt noch andere musikalische Tätigkeiten in deinen Berufsalltag?

HMS: Sonst schreibe ich noch verschiedene Arten von Musik, zum Beispiel fürs Theater, u.a. auch fürs Burgtheater. Die Arbeit mit Schauspielern hat mir wieder eine andere Sichtweise auf Musik gebracht: Man nimmt sich einfach selber weniger wichtig und ernst, weil man in einer Inszenierung einfach eine Funktion erfüllt, die Musik keinesfalls im Vordergrund steht – einmal mehr, einmal weniger, und das „mehr“ für vielleicht zwei oder drei Minuten.

Außerdem habe ich gerade für einen Zeichentrickfilm die Musik fertig gestellt.

2012 wird auch meine eigene CD erscheinen mit einer „Small Band“, wo ich fast nur singe und nur ganz wenig Trompete spiele – das geht in die Singer/Songwriter-Richtung. Da wähle ich eine kleine, ungewöhnliche Besetzung: Akustikgitarre, Hang, Vibrafon und Percussion. Mitmusiker sind nicht nur Jazzer, sondern kommen aus verschiedenen Szenen. Es wird voraussichtlich englischsprachig mit vielleicht einem deutschen Bonustrack werden, vielleicht eine hippe Bearbeitung eines Falco-Songs.



GW: Stichwort „Gesang“: Wie bist du zum Singen gekommen?

HMS: Ich habe einmal Operngesang studiert – vor dem Jazz noch. Ich wollte das damals ganz ernsthaft machen – allerdings: Bei meiner ersten konzertanten Aufführung als Bariton saß ich während der 285 Seiten des Werkes einfach nur da, wartete ewig, dann ein Ton, dann Pause, dann ein kurzer Einsatz, dann warten usw. – da hab ich mir gedacht: „Nein, das kann’s nicht sein!“ Das war im Stephaniensaal in Graz, alle sind glücklich von der Bühne gegangen, nur ich habe bereits sicher gewusst: „Das taugt mir nicht!“ Also vier Jahre hatte ich investiert und dann bin ich auf das drauf gekommen. Daher ging es dann zur Trompete und zum Jazz.

GW: Zurück zum Unterrichten: Was ist da dein Credo, welches Erlebnis war besonders bemerkenswert?

HMS: ☘ Man kann den Leuten am meisten beibringen, wenn man sie dort abholt, wo sie sind, und von da an für jeden eine Reise gestaltet.

☘ Ein paar Studenten kommen jetzt noch privat zu mir, obwohl sie schon fertig sind.



THE IPOP BRASS ENSEMBLE: WONDERBRASS,
ipop records iPOP4401-2 – a division of Jive Music Austria, Wien: 2011.

- 1_A Tribute to Earth, Wind & Fire – The Medley (17:06)*
- 2_Strange Fruits Are Hanging Loose (5:48)**
- 3_The Big Breath Funk (4:43)**

* Komposition: Earth, Wind & Fire/Arrangement: Horst-Michael Schaffer

** Komposition & Arrangement: Reinhard Summerer & Horst-Michael Schaffer



BIOGRAFIE HORST-MICHAEL SCHAFFER

Geboren 1971 in Weisskirchen, wohnt mit seiner Familie in Graz und Wien. Studierte in Graz und England. Lehrauftrag an der Musikuniversität Graz (Jazz-Institut) im Jahr 2003 für

Trompete und Big Band. Unterrichtstätigkeiten auch an der Musikschule Knittelfeld und Dozent auf zahlreichen Workshops und Masterclasses im In- und Ausland.

Gründungsmitglied, Co-Leader und Komponist der JBBG- Jazz Bigband Graz.

Zahlreiche Kompositionen, Ensembles und Tonträgerproduktionen.

Unterrichtet am ipop Trompete, Ensemble, Lehrpraxis und Didaktik der Blechblasinstrumente der Populärmusik.

www.horstmichaelschaffer.com

www.jazzbigbandgraz.com

FOTOS: ARCHIV SCHAFFER



„Garota De Ipanema“ - Entstehung eines Welthits

■ VON GERALD SCHULLER

☘ Das Lied, in dessen 40-taktigem Verlauf einer namenlosen Carioca auf dem Weg zum Strand hinterher geschmachtet wird, ist das wohl am häufigsten gecoverte in der Geschichte der Tonaufzeichnung. Entstanden ist es aus einer Skizze zu einem niemals realisierten Musicalprojekt der beiden befreundeten Künstler Antonio Carlos Jobim und Vinicius De Moraes. Besonderes Interesse erweckt dabei die Vielzahl von Änderungen und Transformationen, die es von den ersten Aufnahmen bis zur definitiven Version (Getz/Gilberto, 1964) durchlaufen hat.

BIOGRAPHISCHER HINTERGRUND

Im Jahr 1962 standen der 39-jährige Antonio Carlos Jobim und sein um 14 Jahre älterer Kollege Vinicius De Moraes bereits auf dem Höhepunkt ihrer nationalen Karriere. Jobim war schon zehn Jahre als erfolgreicher Songwriter tätig und hatte sogar einige Jahre das bedeutende brasilianische „Odeon“-Label als A&R-Manager mitgeleitet. Drei Jahre zuvor hatte ihm seine erste Zusammenarbeit mit De Moraes - der Soundtrack zu „Orfeo Negro“ - große internationale Aufmerksamkeit verschafft: Der Film wurde mit einer goldenen Palme, dem Golden Globe sowie einem Oscar ausgezeichnet. Die von Jobim und Luiz Bonfá beigesteuerten Songs folgten einer aufregenden neuen Stilistik, der Bossa Nova.

Diese Verbindung traditioneller Rhythmen, poetischer Texte, Jazzanleihen und der Fokussierung auf die GesangssolistInnen, sollte in weiterer Folge nicht nur den brasilianischen Markt im Sturm erobern.

Das Lied ist das wohl am häufigsten gecoverte in der Geschichte der Tonaufzeichnung.

Einen Wendepunkt stellt dabei der große Erfolg eines speziellen, der Bossa Nova gewidmeten Konzertabends in der New Yorker Carnegie Hall 1962 dar, dem Entstehungsjahr von „Garota De Ipanema“. Jobim verlegte darauf seinen Lebensmittelpunkt in die USA. Der Militärputsch von 1964 führte zur Entscheidung, der Heimat endgültig den Rücken zu kehren. Jobims und De Moraes' Wege trennten sich. „Garota De Ipanema“ markiert zugleich den kommerziellen Höhepunkt und das Ende einer kongenialen Zusammenarbeit.



Abb.1 Pery Ribeiro 1963 (Originaltonart G-Dur)

BOSSA F_{maj7} G^7

Gm^7 C^7 |1. Am^7 $D^7(\#11)$ Gm^7 $C^7(\#11)$ |2. F_{maj7} $Bb^7(\#11)$ F_{maj7}

Gb_{maj7} $B^7/F\#$ B^7

A_{maj7} D^7/A D^7

Bb_{maj7} Eb^7/Bb Eb^7

Am^7 $D^7(\#11)$ D^7 Gm^7 $C^7(\#11)$ C^7

DIE ERSTE VERSION: PERY RIBEIRO 1963 AUF ODEON

Die erste Aufnahme blieb nicht mehr als ein Achtungserfolg. Auffallend sind die üppige Instrumentierung (3 Reeds, Vibraphon, Streichergruppe) und die unterschiedliche Melodie des A-Teils, welche fast durchgehend aus Tonleiterfragmenten besteht und zum B-Teil unter diesem Aspekt wenig Kontrast bietet. Harmonisch folgt der A-Teil einer bewährten Kadenz, wie sie etwa auch in Strayhorns „Take The A-Train“ (1941) und Jimmy McHughes „Exactly Like You“ (1930) Verwendung findet. Der B-Teil hat melodisch bereits seine endgültige Gestalt. Auf harmonischer Ebene erkennt man eine gleichmäßige Struktur von Maj7-Akkorden, jeweils gefolgt von einem Dominant7-Akkord eine Quarte höher. Diese Akkordfolge wird gemeinhin als „IVMaj7 - bVII7 - I Maj7“ Kadenz wahrgenommen, wobei bVII den Subdominant Moll Akkord IVm6 vertritt, und in den ersten beiden Durchgängen die Tonika ausgespart bleibt.

DIE ERSTE US-VERSION: ANTONIO CARLOS JOBIM UND ORCHESTRA CLAUS OGERMAN AUF VERVE (1963)

Während das Stück in Jobims Heimat binnen kurzer Zeit noch in zwei weiteren Versionen veröffentlicht

wurde (Tamba Trio und Claudette Soares), stieg Jobims Ansehen in den Vereinigten Staaten infolge des Carnegie Hall-Konzerts soweit, dass sich die Möglichkeit einer Schallplattenaufnahme mit einem routinierten Studioorchester ergab. Das Ergebnis ist eine Instrumentalversion, die vom Original teils gravierend abweicht.

Die fließende Melodie des A-Teils wurde seiner Durchgangstöne entledigt, die sambahafte Rhythmisierung des Originaltextes weicht einer markant vereinfachten Riffmelodik. Harmonisch wird es aber etwas komplexer: Die Primary Dominant7-Akkorde werden durch subV7-Akkorde ersetzt. Bei gleich bleibender Melodie erfahren auch die Harmonien des B-Teils eine Umgestaltung: Zwei der IVmaj7-Akkorde der Original-Bridge werden durch ihre diatonischen Vertreter IIm7 ersetzt.

DIE DEFINITIVE VERSION: STAN GETZ UND JOAO GILBERTO AUF VERVE (1964)

Eine weitere Veränderung der A-Teil-Melodik wird durch die Übersetzung ins Englische durch den Broadway Librettisten Norman Gimbel erzwungen. Des Portugiesischen unkundig entwickelte er aus einer sinngemäßen Übertragung von Jobim seine Version des Textes. Dabei nahm er kaum Rücksicht auf die Metrik oder die poetische Qualität von De

Abb.2 Antonio Carlos Jobim 1963

BOSSA F_{maj7} G^7

Gm^7 $Gb^7(\#11)$ |1. F_{maj7} $Gb^7(\#11)$ |2. F_{maj7}

Gb_{maj7} B^7

$F\#m^7$ D^7/A D^7

Gm^7 Eb^7

Am^7 $D^7(\#11)$ Gm^7 $C^7(\#11)$



Abb.3 Getz / Gilberto 1964 (Originaltonart Des-Dur)

BOSSA F_{maj7} G^7

Gm^7 C^7 |1. F_{maj7} |2. F_{maj7}

Gb_{maj7} B^7

$F\#m^7$ D^7

Gm^7 Eb^7

Am^7 $D^7(\#11)$ Gm^7 $C^7(\#11)$





Moraes' Vorlage, bewies aber ein umso größeres Gespür für den Geschmack des US Publikums. Er dürfte sich dabei an der Instrumentalversion orientiert haben - die neue Melodie wirkt wie eine weniger synkopierte Auflage der oben besprochenen Aufnahme.

Um die Studiosession für das Verve Label im März 1963 ranken sich verschiedene Anekdoten. Als gesichert gilt, dass Bass und Schlagzeug mit den brasilianischen Musikern Sebastião Neto und Milton Banana besetzt waren, da Jobim nach seinen ersten Auslandserfahrungen in diesem Punkt etwas heikel wahr. Ferner fiel die Entscheidung für Joao Gilbertos Ehefrau Astrud als zweite Vokalistin tatsächlich erst im Studio. Der Produzent Creed Taylor war gerade erst vom reinen Jazzlabel „Impulse“ zu Verve gewechselt, und drängte auf eine kommerziell verwertbare, englischsprachige Version. Gegen den ausdrücklichen Willen der übrigen Musiker gab er der Amateurin eine Chance - der Rest ist Geschichte.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Entstehungsgeschichte von „Garota de Ipanema“ zeigt exemplarisch, dass Songwriting ein zäher und kompromissbehafteter Schaffensprozess sein kann. Was uns aus fast 50-jähriger Distanz als unverfälschtes „Original“ erscheint, ist bei näherer Betrachtung das Produkt einer Vielzahl teils erzwungener Anpassungen. Die Bereitschaft der beiden Urheber, von der ursprünglichen Version des Songs immer weiter abzugehen, hat den unbestreitbaren Erfolg ihres Werkes aber erst möglich gemacht.



GERALD SCHULLER arbeitet als freischaffender Musiker, Arrangeur und Komponist in Wien. Am Institut für Populärmusik der Universität Wien hält er Vorlesungen zum Thema Pop- und Jazzharmonielehre, Arrangement und Komposition. Aktuelle Projekte umfassen seine eigene Band „Miss Moravia“, TV Musik für Red Bull Media und ORF, sowie ein gedrängter Konzertkalender (u.a. mit „The Rounder Girls“, dem Superfly Radio Orchestra und Harri Stojka). www.geraldschuller.com

Zum Primat der Musik über das Regler-Schrauben, über Falco als Kommerzmusiker und den Ton-techniker als Turnlehrer



■ RUDI MILLE IM GESPRÄCH



■ **Günther Wildner: Als „unsung musician/ technician“ hat dich Martin Fuss unlängst zurecht bezeichnet. Da wollen wir doch deine biografische Fährte aufnehmen ...**

Rudi Mille: Was meine Biografie betrifft, sei folgendes vorgeschickt: Leider vergesse ich da viel zu viel, denn ich schließe vieles ab, also Aufnahmen, Schallplatten, CDs uvm. – habe aber leider kein Archiv, wo ich das alles nachhören könnte. Vielmehr spielen mir andere Leute meine Sachen von früher vor. Diese Platten und CDs sind alle hergeschenkt oder verkauft. Je älter ich werde, desto mehr tut mir das leid. Aber das ist alles grundsätzlich in Ordnung so, denn ich lebe nicht in der Vergangenheit. Wenn ich eine Platte fertig gehabt hatte, wollte ich sie nie wieder hören. Wenn das „Baby“ auf der Welt ist, dann ist es damit getan. Beim Arbeiten an einer Produktion hört man sich ja ohnehin so oft, dass man dann richtig genug davon hat.

GW: Kommst du noch zum Piano- und Keyboard-Spielen?

RM: Ich spiele eigentlich nicht mehr. Ich habe mich ganz bewusst zurückgezogen, weil ich einerseits durch meine Studiotätigkeiten immer weniger Zeit hatte und weil ich andererseits auch einfach nicht mehr wollte – ich habe schließlich über 30 Jahre professionell gespielt und davon gelebt. Ich habe der Welt genug angetan (lacht)! Die Musik halb zu machen, das kommt für mich nicht in Frage, denn



CREDIT: ARCHIV MILLE



ich habe einen durchaus hohen Anspruch an mich. Wenn ich nicht voll fit und dran bleibe, kann ich diesen nicht einlösen – und dann macht es keinen Sinn.

GW: Du bist vielen Musikinteressierten als Keyboarder ein Begriff, auch als Mitglied der Band „Ostinato“?

RM: Die letzten fünf Jahre von „Ostinato“ war ich einerseits als Keyboarder dabei, habe aber andererseits auch die Tontechnik im Recording-Bereich betreut. Mit dieser Doppelbelastung habe ich mich ein bisschen schwer getan, denn es ist eine schizophrene Angelegenheit, wo die Konzentration als Musiker einfach leidet. Mitglieder waren damals Tommy Böröcz, den ich schon aus meiner Jugendzeit im 21. Bezirk kenne, weiters Robert Riegler abwechselnd mit dem Willi Langer (b), Rens Newland (g), Bumi Fian (tp), Martin Fuss (as) mit Substitut Christian Maurer, Thomas Huber (ts), Andi Steirer (perc) und ich. Früher, vor meiner Zeit waren auch mal Wolfgang Puschnig (as) und Albert Kreuzer (b)

auch relativ leicht dieses oder jenes Andere annehmen und spielen, aber das freut mich nicht.

Ich habe so viele Dinge gemacht, wo ich sowieso Abstriche gemacht habe ... So war ich bei vielen Projekten in der Popszene aktiv, ab dem Alter von 17 Jahren, wo ich professionell begonnen habe. Das war nicht ganz meine Welt!

Damals gab es keine Schulen, wir hatten keine Ausbildungsstätten so wie heute. Die ganze Szene hat sich im Camera Club in Wien getroffen. Der Peter Wolf war noch da, der Karl Ratzer war da, Harri Stojka, Harry Sokal, Kurt Hauenstein, Hansi Hölzel, später auch der Wickerl Adam. Der hat weniger mitgespielt, sich aber immer bei den Sessions herumgetrieben – da war er schon wieder zurück von Deutschland, wo es diese Kommunarden rund um die Band „Amon Düül“ gab - er hatte schon immer diese Kommunaden, was uns Musiker damals nicht so interessiert hat. Der Peter Wolf hatte einen Proberaum auf der Mariahilfer Straße, und wir sind dann alle nach den Camera-Konzerten um drei oder vier Uhr früh dahin jammen gegangen. Man konnte die ganze Nacht über spielen, das war die Ausbildung damals für die Musiker. So bin ich in die ganze Szene hineingekommen, besonders auch über den Harri Stojka: Er ist sozusagen mein Bruder. Ich bin mit ihm aufgewachsen, bin auch sein Trauzeuge, habe viel mit ihm gespielt.

Ich habe damals schon von der Musik leben müssen, bin nach Graz gegangen und habe beim Wilfried gespielt in seiner „ersten“ Karriere. So habe ich meine ersten Platten beim ORF aufgenommen. Ich hatte 10 bis 15 professionelle Gigs im Monat und auf diese

Damals gab es keine Schulen, wir hatten keine Ausbildungsstätten so wie heute.

dabei. Aktuell gibt es eine Wiederaufnahme dieser Band, und sie haben mich auch gefragt, ob ich wieder spielen möchte, aber ich bin zu weit weg davon, ich wäre zu schlecht. Alternder Künstler im Mittelmaß – das will ich definitiv nicht sein. Natürlich könnte ich

Weise mein Auskommen. Ich habe es relativ schnell geschafft mich zu etablieren, nicht weil ich so gut war, sondern weil die anderen so schlecht waren. Der Karl Ratzer ist da nach Amerika gegangen, hat schon fantastisch gespielt, später ging der Peter Wolf auch. Der Harry Sokal war damals schon ganz toll – er ist nach unseren Nachtjams nach Hause gegangen und hat gleich bis zum Nachmittag weitergeübt wie ein Wahnsinniger, und das hat sich wirklich ausgezahlt: Er ist ein Weltklassesaxophonist.

GW: Wie ging es dann weiter?

RM: Ich habe mit der ganzen heimischen Szene gespielt. Daneben gab es damals (noch) Bands, die Monatsengagements hatten, und da zum Tanz aufgespielt – wie zum Beispiel in den Clubs der Amerikaner in Deutschland. Je nach dem mit welcher Band du unterwegs warst, konntest du da auch bessere Sachen spielen. Ich lernte bei einem solchen Engagement eine schwarze Band kennen, eine Splittergruppe der „Silverconvention“, bei denen hat der heute durch Peter Maffay und Stefan Remmler bekannte Bassist Ken Taylor gespielt. Die haben mich für ein Jahr in Deutschland engagiert, nachdem ich bei Wilfried ausgestiegen war. Da haben wir Material gespielt von Steve Wonder oder Earth, Wind & Fire – für Kommerzbands war das schon ein Privileg. Du konntest mit einer „schwarzen“ Band dem Publikum einfach bessere Sachen verkaufen. Wir mussten also gottseidank nicht „An der Nordseeküste“ spielen.

Danach war ich wieder zurück in Österreich und habe ein bisschen Jazz gelernt, obwohl ich das auch schon ein wenig beim Wilfried probiert hatte. Ich bin ja kompletter Autodidakt, was für einen Pianisten nicht so ganz gewöhnlich ist. Dann war ich wieder bei Harri Stojka dabei, der in der Zwischenzeit schon seine ersten Platten mit professionellem Plattenvertrag herausgebracht hatte. In unserer besten Zeit haben wir mit dem „Harri Stojka Express“ 120 Gigs im Jahr gespielt – und das mit jazziger Instrumentalmusik, in allen Jazzclubs, gleich eine ganze Woche im Treibhaus in Innsbruck usw.

Der erste „Harri Stojka Express“ bestand aus ihm, Peter Kolbert (Schlagzeug), Fredl Petz (Bass) oder auch einem andern Bassisten, der dann nach Frankfurt ging, und mir – je nachdem, ob ich gerade im Ausland war oder nicht. Die Bassisten haben zumeist öfter gewechselt. Martin Fuss war dann später am Saxophon, Bertl Pistracher am Bass,

Georg „Schurl“ Polansky am Schlagzeug, der Sohn von ORF-Redakteur Paul Polansky („Musik zum Träumen“). Später spielte dann Willi Langer (b), wieder später Uwe Urbanovsky (b), da wurde es akustischer und eine Live-Platte in der „Kulisse“ produziert. Das war eine Bebop-Platte, eine ziemliche Tempobolzeroi: „Donna Lee“ im aberwitzigen Tempo, das alle selbst nach ein paar Getränken noch im Schlaf beherrschten – toll, aber musikalisch nicht unbedingt erstrebenswert – ganz ehrlich gesagt.

Dann hat mich Peter Wolf zur Space-Disco-Band „Ganymed“ vermittelt. Da habe ich einige Platten eingespielt - eine davon erhielt Gold in Österreich, Produzent war René Reitz, der schon u.a. mit Wolfgang Ambros, Georg Danzer, Uli Bär u.a. gearbeitet hatte. Damals begann ich mich schon auf der Tontechnik- und Produzentenseite zusätzlich umzutun. Die deutsche Plattenfirma Bellaphon bezahlte dann drei bis vier Studiowochen mit Kost und Logis in der Schweiz. Martin Pearson, der früher in den Mountain Studios in Montreux gearbeitet hatte, war da der Tontechniker. Mit ihm habe ich drei bis vier Alben und noch weitere Dinge gemacht – eine tolle Lernzeit in analoger Technik mit großen Bandmaschinen, dem Schneiden mit Rasierklinge etc.

Ich bin ja kompletter Autodidakt, was für einen Pianisten nicht so ganz gewöhnlich ist.

GW: Was die sogenannte „Kommerzmusik“ betrifft – diese Station liest man in vielen Musikerbiografien ...

RM: Ja, z.B. auch beim Falco, er hat seinen Schmah schon früh in einer Kommerzband entwickelt, „Spinning Wheel“ hieß die. Ich habe ihn damals in Jugoslawien getroffen. Wenn du bei diesen Monatsjobs auch eine Mitternachtsshow hattest, konntest du besonders viel verdienen, also mit einem Frank Sinatra-Special und solchen Dingen. Und da hat damals zum ersten Mal der Hansi Hölzel etwas machen müssen. Er hat mit einer Gummipuppe Tango getanzt und hat sich damals schon so gestylt, wie er es auch später getan hat. Da spürte man schon das Experimentierlabor für die spätere Kunstfigur „Falco“. Vorher war er ein mehr oder weniger talentierter Bassist, er hat ja z.B. auch bei „Ganymed“ als Substitut ausgeholfen, später bei der Hallucination Company gespielt usw.



Sonst war mein Spektrum als Sideman groß von der Jazz Gitti über Hansi Dujmic und Rockip bis zu Sigi Finkel. Für Werner Feldgrill habe ich gerade eine CD aufgenommen, wo er im Trio mit Daniel Nösig (tp) und Luis Ribeiro (perc) seinen Platz nützt, ganz wunderbar musiziert.

Mit der Timna Brauer habe ich gespielt zur Zeit ihrer Song Contest-Teilnahme. Mit Harri Stojka bin ich über die Jahre immer verbunden gewesen, habe auch noch in meiner „Ausfade-Phase“ bei seinem „Gitancoeur“-Projekt mitgespielt – das war ein Vergnügen mit Fernando Paiva Samba zu spielen! Das ich diese Aufnahmen auch tontechnisch betreut habe, war selbstverständlich.

Der Trend geht mittlerweile zu immer kürzeren Zyklen, in denen du die Technik updaten und erneuern musst.

Und die Band „Pentadom“ natürlich, wo Woody Schabata auf der Platte zu hören war und ich dann live dazukam, weil er nicht spielen konnte, auch eine Traumbesetzung: Bumi Fian (tp), Stefan Aschböck (kb), Robert Riegler (b), Thomas Lang (dr) – toll damals das Jazzfestival Saalfelden 1992.

Sideman-Tätigkeiten mit vielen heimischen Kollegen wie Wolfgang Puschnig Thomas Kugi, Harry Sokal, Heinrich von Kalnein, Werner Feldgrill, Robert Riegler, Mario Gonzi gab es beim österreichischen Gitarristen Wolfgang Schalk.

Über Tourneen kam ich auch mit beginnenden Veranstaltern und Managern in Kontakt wie Mario Rossori oder Richard Hörmann, der den Spitznamen „Django“ hatte – niemand weiß warum.

GW: Nach deinen vielfältigen tontechnischen Arbeiten hast du dann den Schritt zum eigenen Studio gewagt?

RM: Ja, das hat sich im Jahr 1985 einfach ergeben. Mein erstes eigenes Studio war gemeinsam mit Thomas Lang in einem Haus für Jungunternehmensgründer im elften Bezirk. Da ich alle Musiker wirklich gut kannte, hatte ich als Toningenieur bzw. Produzent immer einen besonderen „Credit“. Es schön zu erleben, dass Musiker mir leichter und schneller vertrauten oder sich von mir bereitwilliger etwas sagen ließen als von anderen, weil ich einer von ihnen war. Natürlich war das auch ein finanziell hartes Brot, weil ich natür-

lich viele Freunde aufgenommen habe ...

Dann sind wir für eine Fläche von 120m² ins Black Lagoon umgezogen, wo einige Studios und viele Proberäume waren. Hier haben wir definitiv in die jazzige Richtung gearbeitet. Das Studio zu erhalten war nicht leicht. Der Trend geht mittlerweile zu immer kürzeren Zyklen, in denen du die Technik updaten und erneuern musst, was einfach sehr geld- und zeitintensiv ist.

Später habe ich mich aus diesen Gründen gemeinsam mit Thomas Lang und noch zwei anderen Kollegen auf ein kleines Masteringstudio zurückgezogen bzw. beschränkt, das bei der CD-Herstellungsfirma CSM angesiedelt ist. Da habe ich ein Sprecher- und Gesangskammerchen und sehr gute Boxen (B&W) sowie UAD-Plug-Ins, sodass ich dann dort jene Produktionen mischen und mastern kann, die ich anderswo aufnehme, z.B. im 4tune Studio im 5. Bezirk. Marianne Mendt habe ich unlängst geholfen in der Laudongasse die Technik in ihrem neuen Studio zu etablieren. Es gibt also immer etwas zu tun.

GW: Was hast du in der letzten Zeit noch alles produziert und aufgenommen?

RM: Die letzten beiden Platten von Diknu Schneeberger, eine Platte von Chico Freeman, einem bekannten amerikanischen Saxophonisten, der auf der aktuellen Produktion mit dem Fritz Pauer Trio zu hören ist. Weiters CDs von Joris Dudli mit Benny Golson, Rob Bargard, Karl Hodina, Richard Oesterreicher & Gina Schwarz etc. Sie war ja Studentin bei uns hier am Institut, schon damals haben wir mit Aufnahmen begonnen, als sie meine Praktikum-Veranstaltung besucht und für Recordings genützt hat.

Das Praktikum ist dazu da, damit sich die Studierenden ausprobieren können im Studio und Erfahrungen sammeln. Oft entstehen dabei Demos, mit denen sich die jungen MusikerInnen bewerben können. Sollten Aufnahmen gepresst und als Handelstonträger veröffentlicht werden, ist eine kleine Aufwandsentschädigung an das Institut vorgesehen.

GW: Wie lange bist du schon am ipop?

RM: Ich bin hier an der Universität nun schon rund zehn Jahre. Damals gab es nur die Regie und ein bisschen Equipment mit dem Vorhaben, ein Studio aufzubauen. „Studio“ bleibt in unseren Gegebenheiten hier ein relativer Begriff, denn wir verfügen nicht über Aufnahmeräume, sondern nützen einfach Unterrichtsräume. Das wird bei akustischen Sachen

öfter zum Problem, weil einfach viel „Lärm“ rundherum ist – von der Bahn und dem Unterricht angefangen, Trafostreunungen etc. Daher weiche ich für Aufnahmen gerne in die Ferienzeit aus, denn da ist zumindest keine andere Musik in der Nähe. Alle lauterer und poppigen Sachen kann ich auch während des Semesters aufnehmen. Wir sind einfach mit einer Stagebox in die Unterrichtsräume verkabelt, und los geht es. Klavier können wir im Raum 15 machen, dort haben wir einen guten Bösendorfer, den ich auch mitausgesucht habe. Das „Earth, Wind & Fire“-Medley des „iPOP Brass Ensembles“ haben wir z.B. verteilt auf 3 Räume eingespielt (Rhythmusgruppe, Trompeten, Posaunen).

Während meiner ersten beiden Semester habe ich alles gelötet und für eine erste Inbetriebnahme instand gesetzt. Das vorhandene Geld habe ich möglichst in klingende Sachen investiert, also Kopfhörer uvm. Würde man an der Optik des Studios arbeiten wollen, wäre - relativ gesehen – erstaunlich viel Geld nötig. Für die nächsten ein bis zwei Jahre bereite ich eine nächste Ausbaustufe vor.

Ich arbeite hier mit einem Protools-System. Das, was man hier am Tisch sehen kann, ist kein Mischpult, sondern die Fernbedienung. Weiters sind DSP-Karten nötig und Interfaces. Der Vorteil ist eine geringe Latenzzeit aufgrund der komfortablen Rechner- und Prozessorenleistung. Bei den Vorverstärkern habe ich möglichst gutes Equipment mit Analogfeeling gekauft. Der Rechner, der natürlich nicht lautlos arbeitet, ist außerhalb des Studioraums untergebracht. Mit den digitalen Systemen heute, haben wir „total recall“, können wir alles in allen erdenklichen Versionen abspeichern. Wenn ich da an die Analogzeit zurückdenke und z.B. das Mischen: Zu fünft sind wir an den Regeln gestanden und haben geschoben. Wenn da einer einen Fehler gemacht hat, ging es zurück an den Start.

Bei großem, aufwändigem Equipment brauchst du einen eigenen Techniker zur Wartung, denken wir nur an ein großes Neve-Mischpult, da sind immer ein paar Kanäle defekt usw. Bei digitalen Pulten heutzutage ist ein wenig die Gefahr, zu bald – aufgrund des technologischen Fortschritts – ein überholtes Stück zu haben, z.B. mit einer Auflösung von 20 Bit. Mit einem analogen Neve arbeitest du ewig bis 50.000 Hz.

GW: Der technische Fortschritt bestimmt den Studioalltag?

RM: Das Equipment und die Computersysteme wech-

seln mittlerweile so schnell, dass man nicht mehr nachkommt und dazu noch Probleme bekommt mit Updates, vor denen man zittert mit der Frage: „Was wird mit Version XY noch funktionieren?“ Ich verbringe wahnsinnig viel Zeit mit Installationen. Oder man bekommt zwei Jahre nach Kauf eines teuren Wandlers keinen Treiber mehr und kann das Equipment kübeln, Interfaces werden ohne technische Begründung sehr schnell nicht mehr unterstützt, damit die User wieder neu einkaufen – der Zwang zum Upgrade.

Meiner Wahrnehmung nach sind bei den Instrumentenherstellern alle bis auf Yamaha permanent in der Krise, die Software-Hersteller sowieso. Dort will und muss man stets neues Geld machen, was uns Anwender zu Beta-Testern degradiert: Wir bekommen Versionen, die eigentlich nicht funktionieren. Es gibt keine Software, die komplett funktioniert. Im guten Fall merkt man diese Fehler nicht ... Da wünscht man sich oft die alten Zeiten zurück, also Analogpult, Band und fertig. Die musikalische und produktionstechnische Zielgerichtetheit war damals eine andere: Was liegt, das pickt. Das versuche ich, auch heute den Jungen zu vermitteln. Es geht nicht, dass jemand beim Aufnehmen einfach die Festplatte zumüllt, also unmäßig viele Versionen abspeichert – und ich muss oder darf dann aussuchen. Man sollte nie unmusikalisch an den Vorgang

Die Technik, die in vielem heute sehr praktisch und komfortabel ist, sollte sich trotzdem immer still im Hintergrund verhalten.

des Aufnehmens herangehen. Zu Beginn muss eine kreative Idee stehen, und das soll immer so bleiben. Natürlich kann man technisch alle Musikteile tauschen, kopieren usw., aber ob das musikalisch wertvoll ist, steht auf einem anderen Blatt. Die Technik, die in vielem heute sehr praktisch und komfortabel ist, sollte sich trotzdem immer still im Hintergrund verhalten, ist ein Vehikel, hat dienende Funktion. Vorne steht die Musik. Die Technik vollführt eine Hebammentätigkeit.

Ich weise die Studierenden darauf hin, was nicht machbar ist. Über diesen Weg lernt man mehr als umgekehrt. Natürlich gibt es „Melodyne“ und „Auto-Tune“, aber welchen Preis zahle ich dafür?





Dafür soll ein Sensorium da sein bzw. entstehen. Und überhaupt bei akustischen Instrumenten gehen Eingriffe ins Klangbild nicht so einfach. Wenn man bei einem Klavier „Time-Stretching“ macht, klingt das ganz eigenartig. Oder einen natürlichen liegenden Ton zu „behandeln“ mit allen möglichen Algorithmen – das wird nichts. Mit einem Wort: Wir müssen unserer Verblödung und Fernsteuerung entgegenwirken – sonst werden wir vom Computer übernommen.

GW: Also muss man den Computer beherrschen und sinnvoll einsetzen lernen?

RM: So ist es, darum belegen unsere Studierenden ein „Computerpraktikum“ bei Albin Janoska und Paul

ob das nun Cubase, Logic oder Protools ist. Wir lernen über Signalleitungen (symmetrisch, unsymmetrisch), die Funktion von Pre-Amps, Schallwandler, Filtermodelle, Mikrofone usw. Dafür gehe ich einen analogen Signalweg durch, anhand dessen wir alle Schritte besprechen können. Weiters geht es um Akustik und Digitalisierung, Samplingrate uvm. – kurz gesagt: Wie bekomme ich die Töne in den Computer? Dabei kann man auch viele Irrtümer aufklären: Volume ist nie Velocity etc. Ich kann ja einen zu laut angeschlagenen Akkord nicht beliebig leiser machen, weil er beginnt, unnatürlich zu klingen, siehe Obertonverhalten etc. Das mag zwar trivial sein, sollte man sich aber immer vergegenwärtigen.

Das Wichtigste überhaupt: Manche MusikerInnen sehen Technik als eigene Welt, mit der sie nicht zu tun haben müssen oder wollen, weil das andere erledigen sollen. Das ist aber ganz falsch. Das Wichtigste bleiben immer das Instrument und der Spieler. Wenn Instrument und Spieler nicht gut klingen, dann kannst du daraus auch nichts machen. Daher ist Arrangement mit den geeigneten Voicings usw. das Wichtigste für den Sound. So passiert in der Popmusik das Meiste in der Mitte und ich muss genau überlegen, wie ich alles frequenzmäßig ein- und aufteile. Die Unkultur in der Popmusik heute ist, dass alles immer laut sein muss, und noch lauter ... Ein Orchester hingegen ist so organisiert, dass alles frequenzmäßig austariert ist von den Kontrabässen aufwärts. In der Popmusik ist das wie gesagt wesentlich problematischer. Jetzt habe ich bei einem aktuellen Projekt folgende Herausforderung: Da spielen zehn Leute mehr oder weniger durchgehend Sechzehntelnoten, und jeder will sich lauter hören – und ich soll höher und höher drehen, so geht das nicht. Da muss man auch den musikalischen Sinn hinterfragen.

Wenn eine Band ins Studio kommt und hinsichtlich Arrangement und Sound die Hausaufgaben gemacht hat, klingt das Gesamte sofort wunderbar. Musik muss in sich bereits eine Logik haben, dann funktioniert auch ihre Schallaufzeichnung.

GW: Wie läuft das „Studiopraktikum 3“ in der Masterphase ab?

RM: Zwei bis drei Studierende machen eine wirkliche eigene Produktion mit möglichst eigenen Kompositionen bis hin zum Mischen, Mastern und Brennen der fertigen CD. Das ist in 21 Stunden natürlich nur schwierig zu bewerkstelligen. Da gebe ich

Die Unkultur in der Popmusik heute ist, dass alles immer laut sein muss, und noch lauter ...

Urbanek, in dem sie u.a. eine Recording-Software, nämlich „Logic“, lernen. Das ist notwendig, weil der Umgang mit dem Computer zum heutigen „Musik-Instrumentarium“ dazugehört. Es ist z.B. sehr praktisch, wenn jemand seine Tracks bereits zu Hause aufnehmen kann, und man braucht das Studio dann nur mehr für die Schlagzeugaufnahme.

Ein gutes Solo zu Hause entwickeln zu können, das funktioniert einerseits wunderbar mit einem guten Mikrofon, und bringt andererseits eine Menge musikalische Entspannung, denn für Nicht-Routiniers, manchmal auch für Routiniers, bedeutet das Rotlicht einen Stressfaktor, wo man nicht 100 Prozent der eigenen Leistungsfähigkeit abrufen kann.

GW: Welche Lehrveranstaltungen bietest du an?

RM: Zunächst „Studiopraktikum 1 und 3“, das sind Pflichtlehrveranstaltungen für das Bachelor- sowie für das Masterstudium.

Dann noch „Studiopraktikum 2“ – das ist ein Wahlfach im Rahmen des Schwerpunkts „Komposition und Arrangement“.

Beim „Praktikum 1“ unterrichte ich Basics für eine größere Gruppe und weise auf prinzipielle ton-technische Sachverhalte hin. Hier lernt man, wie und warum Aufnahme-Software funktioniert, wie installiere ich Treiber und Interfaces und wie bringe und halte ich ein System am Laufen – ganz egal

sehr oft Zeit drauf. Wir haben gute Möglichkeiten, und ambitionierte Studenten bringen immer wieder tolle Musik. So hatte ich den Saxofonisten Lukas ... bei mir. Er spielt mit den Instrumenten Sitar und Hang, das ergibt eine sehr schöne eigene Schiene. Ich habe auch schon die Bassistin Beate Wiesinger betreut, sie war im Studienaustausch in Skandinavien und hat dann mit ihrer nordischen Band hier bei mir aufgenommen. Eine auch vom Spirit her interessante Musik war hier das Ergebnis. Bereits bestehenden Projekte mit kreativem Potential sind der beste Einstieg ins Studiopraktikum 3.

GW: Was passiert in „Tonaufnahmen für Sänger und Instrumentalisten“?

RM: Diese Lehrveranstaltung ist ein Freifach, das ich sehr gerne anbiete, weil wir hier besonders gute Gesangs- oder Ensembleperformances aufnehmen können – so passiert mit Paul Urbaneks „Zawinul“-Ensemble und der Horst-Michael Schaffers „iPOP Brass Ensemble“. Bläser sind übrigens irrsinnig heikel im Studio aufzunehmen, weil es einfach schwierig ist, dass alle die genau gleiche Artikulation spielen und dabei die Intonation passt.

Unroutinierte tun sich schon bei einem Dreiklang schwer ... Selbst bei „Ostinato“ mit den besten Musikern war es harte Knochenarbeit für die Bläser. Und Streicher sind noch einmal schlimmer. Wenn du kein gut eingespieltes Quartett hast, dann büßt du deine Sünden ab.

GW: Vorkenntnis der Studenten?

RM: Sehr verschieden, das macht es nicht einfach. Doch ich kann alle abholen von ihrem Wissens- und Erfahrungsstand. Es geht mir um die Vermittlung von tontechnischem Grundvokabular: Je mehr Mikrofone ich habe, umso mehr Probleme kriege ich. Ich kann eine Big Band mit der Hälfte der vorgesehenen Mikrofone möglicherweise besser aufnehmen als jemand anderer mit der vollen Anzahl. Denn jeder Ton hat eine andere Phasenlage im Raum, das kommt von der zeitliche Verzögerung, die durch den Weg des Schalls entsteht, was sofort eine Auswirkung auf den Klang hat. Ich zeige da immer die Auslöschung von zwei Sinustönen, die sich komplett überlagern. Auslöschungen sind ein wichtiges akustisches Phänomen in der räumlichen Schallwahrnehmung und natürlich beim Recording. Bezüglich Studioerfahrung: Diese ist in jedem Fall für alle Musiker wichtig, denn man muss (!) dabei

beginnen sich zuzuhören. Nach ein oder zwei Takes lasse ich die Studenten immer in die Regie kommen zum Hören, sie gehen dann wieder hinaus mit dem Vorsatz bzw. der Erkenntnis, beim nächsten Versuch etwas anders/besser zu machen.

Die beste Lernmethode ist im Dialog, das pflege ich mit meinen Studenten. Über das Fragen und gemeinsame Beantworten merkt man sich wesentlich mehr als bei einem Frontalvortrag. Und über die Studioarbeit kommen wir zu Themen des Live-Recordings und dann weiter zu den Herausforderungen des Musikerberufs, zur Musikszene, dem Musikbusiness usw. Das alles ist ebenfalls wichtig und muss seinen Platz haben.

GW: Das Schöne am ipop-Unterricht?

RM: Ich habe Spaß, die Studenten haben Spaß, denn: Ich bin hier nicht der Mathematiklehrer – eher der Turnlehrer.

GW: Dein Wunsch für deine zukünftige Arbeit am ipop?

RM: Kreative, ambitionierte und kritische Studenten und die Verwirklichung meines Mottos: Das Maximum aus den Gegebenheiten herausholen! Weiters möchte ich Anstöße geben zur Beantwortung der zentralen Frage jedes Studierenden an sich selbst: „Wie entwickle ich Authentizität?“ Auf diesem Weg sollen die jungen Leute lernen – und sie müssten sich mehr aufregen und einfordern – gerade auch gesamtgesellschaftlich gesehen.

GW: Ein persönlicher Wunsch ...

RM: Nicht so wichtig - ich habe beim Jazz Freddy mit Besetzungen gespielt, da bin ich heute der einzige Überlebende.





Schutzfristverlängerung für Tonaufnahmen in der EU von 50 auf 70 Jahre – Ein ökonomische Folgenabschätzung

■ VON PETER TSCHMUCK

1) Billboard.biz, „EU Extend Copyright Term To 70 Years“, September 12, 2011
2) Copyright Term Extension Statement des Centre for Intellectual Property Policy & Management (CIPPM, Bournemouth University), des Centre for Intellectual Property & Information Law (CIPIL, Cambridge University), des Institute for Information Law (IViR, University of Amsterdam) und des Max-Planck-Instituts für Immaterialgüterrecht (München)

Am 12. September 2011 hat der Ministerrat der Europäischen Union der Verlängerung der Schutzfrist für Leistungsschutzrechte an Tonaufnahmen von 50 auf 70 Jahre zugestimmt, nachdem die Europäische Kommission 2008 einen Richtlinienvorschlag – allerdings mit einer Schutzfristverlängerung auf 95 Jahre – eingebracht hat, der 2009 vom Europäischen Parlament in Form einer Verlängerung der Schutzfrist auf 70 Jahre beschlossen wurde. Nun sind die EU-Mitgliedsstaaten gefordert innerhalb von zwei Jahren die Richtlinie zur Schutzfristverlängerung in nationales Recht umzusetzen. Die Verlängerung der Schutzfristen für Tonaufnahmen wurde erwartungsgemäß von den Interessensvertreter/innen der Musikindustrie begrüßt. In einer ersten Stellungnahme spricht der kürzlich zum IFPI-Chairman ernannte Plácido Domingo von einer guten Nachricht für die Musik-Interpret/innen, „(...) which reflects the important role performers play in success

of protection to 70 years (...) improves the conditions for investment in new talent.“ Auch der Manager der irischen Pop-Formation U2 und Björn Ulvaeus von ABBA begrüßen in ihren Stellungnahmen die Entscheidung des EU-Rates.¹

Die neue Schutzfristen-Richtlinie stößt aber nicht nur auf Zustimmung, sondern wird heftig von Open-Source-Aktivist*innen kritisiert. Aber nicht nur von diesen. Ein Großteil der renommiertesten Rechts- und Wirtschaftswissenschaftler/innen, die sich mit Fragen des geistigen Eigentums auseinandersetzen, spricht sich gegen die Verlängerung der Schutzfrist aus. In einem Statement gegenüber dem EU Parlament im Jahr 2008, spricht sich, angeführt von den renommiertesten IP-Forschungsstätten in der EU, das Whois-Who der IP-Expert/innen, darunter auch die beiden Nobelpreisträger James Mirrlees und Kenneth Arrow, deutlich gegen eine Schutzfristenverlängerung aus, die lediglich ineffiziente Monopolrechte unnötiger Weise verlängere.²

Das wirft natürlich die Frage nach den ökonomischen Wirkungen der Schutzfristverlängerung auf. In diesem Beitrag wird eine wirtschaftliche Folgenabschätzung auf Basis der ökonomischen Theorie unternommen.

MIKROÖKONOMISCHE ASPEKTE EINER SCHUTZFRISTVERLÄNGERUNG

Das Urheberrecht verschafft dem/r Schöpfer/in geistigen Eigentums ein temporäres Monopol, damit diese/r im Rahmen der Schutzfrist die Möglichkeit

finanzieller Vorteile nutzen kann. Ohne diese Schutzfunktion des Urheberrechts würde es zu einem suboptimalen Angebot kreativer Leistungen kommen. Der finanzielle Vorteil besteht allerdings in einem Monopolpreis, der über dem Konkurrenzpreis des polypolistischen Marktes liegt. Damit wird ein Teil der Konsumentenrente zum Monopolisten transferiert und es entsteht gleichzeitig ein zusätzlicher Verlust an Konsumentenrente (deadweights loss), weil all jene Nutzer/innen vom Kauf der Leistung Abstand nehmen, deren Vorbehaltspreis zwar über dem Konkurrenzpreis aber unter dem Monopolpreis liegt.

Das ist zumindest das Lehrbuchwissen, und wirft die Frage nach dem optimalen Urheberrechtsschutz auf. Landes und Posner haben sich unter anderem dieser Frage in ihrem Standardwerk „An Economic Analysis of Copyright“ gewidmet. Sie haben dazu ein Modell des optimalen Urheberrechtsschutzes entwickelt. Nach diesem Modell führt ein höheres Schutzniveau nicht nur zu mehr Einnahmen, sondern geht auch mit höheren Kosten einher. Es entstehen zum einen höhere Produktionskosten für jene, die urheberrechtlich Material verwenden wollen und es entstehen Kontroll- und Verwaltungskosten. Zudem stehen die Werke untereinander in einem Konkurrenzverhältnis. Steigt die Anzahl der Werke, so erhöht sich auch die Wettbewerbsintensität, was sich wiederum in Mindereinnahmen für bereits bestehende Werke niederschlägt. Schließlich ist noch zu bedenken, dass die Produktionskosten als auch die Nachfrage nach unterschiedlichen Werken variieren können. Ausgehend von diesen Modellannahmen können nun folgende Hypothesen formuliert werden: (1) auch ohne Urheberrechtsschutz werden geistige Schöpfungen hervorgebracht werden; (2) das Angebot an Werken wird bei der Einführung eines Urheberrechtsschutzes ansteigen; (3) allerdings wird bei steigendem Schutzniveau der Grenzertrag pro Werk sinken und schließlich wird bei Erreichung eines bestimmten Schutzniveaus das Angebot geistiger Leistungen sinken, weil „(...) the cost of expression to marginal authors will dominate, so that the number of works will begin to fall“ (Landes und Posner 1989: 335).

Wir können nun daraus eine soziale Wohlfahrtsfunktion ableiten, in der die Netto-Wohlfahrt die Differenz zwischen der Summe der Wohlfahrt, die sich aus den einzelnen Werken ergibt, minus der gesamten Produktionskosten (inklusive der Kontroll-, Administrations- und Durchsetzungskosten) ist.

Dabei gilt aber zu beachten, dass der Nutzenbeitrag eines einzelnen, bereits bestehenden Werks wegen des Verlusts an Konsumentenrente (deadweights loss) mit und wegen steigender Kosten mit der Höhe des Schutzniveaus abnimmt. Da eine Verlängerung der Schutzfrist sich sowohl in einem zusätzlichen Verlust an Konsumentenrente als auch in höheren Produktions- und Verwaltungskosten niederschlägt, kann geschlussfolgert werden, dass eine längere Schutzfrist die soziale Wohlfahrt insgesamt verringert. Eine retrospektive Verlängerung der Schutzfrist – so wie im aktuellen Fall – „(...) can't affect the incentive to create new works, since a retroactive extension affects only the return on works already in

Das lässt nun den Schluss zu, dass eine Verlängerung der Schutzfrist für Tonaufnahmen von 50 auf 70 Jahre einen Rückgang der sozialen Wohlfahrt verursachen wird.

existence (...). Retroactive extensions do not enhance incentives to create expressive works, so if those incentives are the only benefits from copyright, such extensions will increase transaction and access costs without generating any offsetting value.“ (Landes und Posner 2003: 220).

Eine Verlängerung der Schutzfrist für Tonaufnahmen hat demnach zwei negative Effekte. (1) die Anzahl der Werke wird bestenfalls gleich bleiben, wenn nicht sogar sinken und (2) werden die Kosten für die Produktion neuer Werke sowie die administrativen Kosten steigen, weil die Zahl der gemeinfreien Werke sinkt. Das lässt nun den Schluss zu, dass eine Verlängerung der Schutzfrist für Tonaufnahmen von 50 auf 70 Jahre einen Rückgang der sozialen Wohlfahrt verursachen wird.

NEO-INSTITUTIONALISTISCHE ASPEKTE EINER SCHUTZFRISTVERLÄNGERUNG

Nach der neuen Institutionenökonomie sind Markttransaktionen stets mit Transaktionskosten verbunden. Oliver E. Williamson zeigt in seinem nobelpreisgekrönten Hauptwerk „Markets and Hierarchies: Analysis and Antitrust Implications“ (1975), dass die Höhe der Transaktionskosten mit der Zahl der



Die neue Schutzfristen-Richtlinie stößt aber nicht nur auf Zustimmung, sondern wird heftig von Open-Source-Aktivist*innen kritisiert.

of songs by narrowing the gap between the protection offered to recorded performances and that offered to compositions.“ IFPI-Geschäftsführerin Frances Moore fügt hinzu, dass “[t]he extension of the term



Transaktionen, mit dem Grad der Spezifität und dem Grad Unsicherheit des Transaktionsergebnisses steigt. Die Zahl der Transaktionen kann mit der Zahl der abzuschließenden Verträge gleichgesetzt werden. Ein hoher Grad an Spezifität einer Transaktion schlägt sich in Leistungen nieder, für die es keine alternative Verwendung gibt. Und die Unsicherheit über ein Transaktionsergebnis hängt stark von der Möglichkeit opportunistischen Verhaltens ab. Das Musikbusiness zeichnet sich nun durch eine große Vielfalt und Anzahl an vertraglichen Vereinbarungen aus, wobei die sich daraus ergebenden Leistungen – z.B. Tonaufnahmen – hoch spezifisch, weil sie keiner anderen Verwendung zugeführt werden können und aufgrund möglichem, opportunistischen Verhaltens noch dazu sehr unsicher in ihrem Ergebnis sind. Dementsprechend hoch sind die Transaktionskosten im Musikbusiness. Diese können nun durch exklusive Vertragsverhältnisse, die sich auf ein Urheberrecht stützen, drastisch verringert werden. Ohne urheber-

Die Oligopol-Unternehmen werden dabei darauf bedacht sein, ihre Marktmacht durch die Ausweitung ihrer Kontrollspanne zu stabilisieren.

rechtliche Basis würden die Autor/innen ihre Werke an Verleger/innen verkaufen, die die Werke dann ohne Einschränkungen kommerziell verwerten und sogar inhaltlich nach Gutdünken verändern könnten. Allerdings könnten die Autor/innen ein und dasselbe Werk mehrmals verkaufen, um höhere Einnahmen zu erzielen. Der Vorteil der Verleger/innen, das Werk quasi ohne Einschränkung zu vermarkten, würde also über den Opportunismus der Autor/innen, ein und dasselbe Werk mehrfach zu veräußern, kompensiert werden. Ein solch opportunistisches Verhalten der Autor/innen können die Verleger/innen mit Exklusivklauseln in den Verträgen verhindern. Allerdings entstehen ihnen daraus höhere Kontroll- und Durchsetzungskosten (Transaktionskosten). Mit der Einführung eines Urheberrechtssystems wird die Exklusivität vertraglicher Beziehungen auf eine solide und leichter einklagbare Basis gestellt. Die Verleger/innen werden auf dieser Basis versuchen, die umfassende Kontrolle über sämtliche für sie

wirtschaftlich relevanten Rechte zu erlangen. Es wird allerdings von der Verhandlungsmacht der Autor/innen abhängen, ob dies im vollen Umfang gelingt. Bei jungen, wenig etablierten Autor/innen wird das eher der Fall sein als bei höchst erfolgreichen und gut etablierten Künstler/innen.

Um ihre Verhandlungsmacht zu stärken, tendieren Unternehmen in den so genannten Copyright-Industrien (darunter natürlich auch die Musikindustrie) dazu, sich horizontal (innerhalb der gleichen Wertschöpfungsstufe) zusammen zu schließen und sich vertikal (zwischen verschiedenen Wertschöpfungsstufen) zu integrieren. So haben sich die Unternehmen der phonografischen Industrie zum einen zu Major-Labelkonglomeraten zusammengeslossen und mit der Zeit auch die weltweit größten Musikverlage meist durch Akquisition aufgebaut, um die Nutzungsrechte an kommerziell wertvollen Werken zu kontrollieren. Das Ergebnis dieses Aufbaus von Marktmacht ist eine oligopolistische Marktstruktur, in der einige wenige Unternehmen den Großteil der Marktanteile auf sich vereinen. Oligopol-Unternehmen tendieren zudem dazu, hohe Markteintrittsbarrieren aufzurichten, um es Neueinsteigern in den Markt möglichst schwer zu machen, eine ernsthafte Konkurrenz – gemessen an Marktanteil – darzustellen. Eine für die Musikindustrie besonders wichtige Markteintrittsbarriere sind die über exklusive Nutzungsverträge kontrollierten Urheberrechte bzw. verwandten Leistungsschutzrechte von Interpret/innen.

Fassen wir also zusammen: Der exklusive Transfer der Nutzungsrechte versetzt Unternehmen der phonografischen Industrie bzw. die mit ihnen verbundenen Verlage in die Lage, die kreativen Leistungen der vertraglich verbundenen Autor/innen und Interpret/innen zum Zweck der Vermarktung zu monopolisieren. Das führt zu einem monopolistischen Konkurrenzmarkt, in dem das einzelne Werk zwar ein Monopol darstellt, aber in Konkurrenz zu anderen Werken steht. Die monopolistische Konkurrenz führt langfristig zu einer geringeren Wettbewerbsintensität und trägt damit zur Oligopolisierung der Marktstruktur bei. Die Oligopol-Unternehmen werden dabei darauf bedacht sein, ihre Marktmacht durch die Ausweitung ihrer Kontrollspanne zu stabilisieren. Sie werden daher versuchen, die Vertragsbedingungen gegenüber Autor/innen und Interpret/innen zu diktieren, aber auch Lobbying für eine restriktive Ausgestaltung des Urheberrechts in ihrem Sinne zu betreiben wie das an

der Verlängerung der Schutzfrist für Tonaufnahmen in der EU studiert werden konnte.

Eine Verlängerung eben dieser Schutzfrist sorgt nämlich für die Konservierung der bestehenden Marktstruktur durch die Erhöhung bereits bestehender Markteintrittsbarrieren. Das ist nicht nur zum Nachteil für kleine Label und Verlage, die sich am Markt etablieren wollen, sondern auch für die Musikindustrie in ihrer Gesamtheit, da nicht ausreichend Anreize geschaffen werden, neue und innovative Musik zu schaffen bzw. zu verbreiten. Die vier Musikkonzerne können aufgrund der Schutzfristverlängerung sich auf Einnahmenströme aus Tonaufnahmen stützen, die vor 50, 60 ja sogar vor 70 Jahren (1941!) entstanden sind. Es liegt daher die Vermutung nahe, dass wenig Bereitschaft besteht in junge Talente und innovative Musikstile zu investieren, da diese mit einem wesentlich höheren Risiko behaftet sind, als die Auswertung der Backkataloge. Darüber hinaus besteht noch eine andere Gefahr. Da im Laufe der digitalen Revolution neue Akteure von außerhalb in der Musikindustrie vorgedrungen sind, könnten diese ein Interesse daran haben, die Kataloge der wirtschaftlich angeschlagenen Unternehmen der phonografischen Industrie zu erwerben, um ihre eigenen Transaktionskosten der digitalen Musikdistribution zu verringern. Es sind dann aber Zweifel angebracht, ob Google, Apple Inc., Amazon, Live Nation und andere überhaupt an der Produktion von neuer Musik interessiert sind. Aus wirtschaftlichem Kalkül heraus könnte es opportun sein, lediglich in den Besitz der Backkataloge zu gelangen, ohne Anreiz, die Schaffung neuer und innovativer Musik finanziell zu unterstützen.

CUI BONO?

Weder die mikroökonomische Analyse des Urheberrechts noch der neo-institutionalistische Ansatz unterstützen die Verlängerung der Schutzfrist auf Tonaufnahmen von 50 auf 70 Jahre innerhalb der EU. Wie nachgewiesen werden konnte, führt ein höheres Schutzniveau weder zu einem Wohlfahrtsanstieg, noch werden dadurch Kreativität und Innovation in der Musikindustrie gefördert. So stellt sich die Frage nach den Profiteuren der Rechtssetzung. Die Befürworter für eine Schutzfristverlängerung verweisen auf die (finanziellen) Vorteile, die den Interpret/innen zugute kommen werden. Zieht man die vom britischen Musikindustrieverband BPI bei Consulting-Firma Price Waterhouse Coopers in Auftrag gegebene

Studie aus dem Jahr 2006 zu Rate, wo würde eine von der EU-Kommission ursprünglich vorgeschlagene Verlängerung der Schutzfrist auf 95 Jahre einen zusätzlichen auf den (damals) gegenwärtigen Zeitpunkt abgezinsten Ertrag von £ 8,4 bis £ 163,0 Millionen erzeugen. In der Folgenabschätzung im ursprünglichen Richtlinienantrag der EU-Kommission wurde dieser Wert für die gesamten Staatengemeinschaft

Die Verteilung der Mehreinnahmen auf Seiten der Interpret/innen wird in etwa jener der Tantiemenströme von den Verwertungsgesellschaften entsprechen.

auf € 44 bis € 843 Millionen hochgerechnet.³ Da in der nun verabschiedeten Richtlinie ein Interpret/innen-Fonds vorgesehen ist, der von 20% der durch die Schutzfristverlängerung zu erwartenden Ertragszuwächse gespeist werden soll, werden an die Label in etwa 72% aus den zusätzlichen Einnahmen fließen und dem gemäß 28% an die Interpret/innen. Für das optimistische Szenario (€ 843 Millionen) würde das bedeuten, dass die Label € 606 Millionen zusätzlich lukrieren könnten und die Interpret/innen Mehreinnahmen von € 236 Millionen hätten. Bei einem geschätzten Marktanteil von 80% für die vier Major Labels, entfielen auf diese bei einer Schutzfristverlängerung auf 95 Jahre € 484,8 Millionen. Den Rest von € 121,2 Millionen müssten sich tausende Indie-Label im EU-Raum unter sich aufteilen.⁴

Die Verteilung der Mehreinnahmen auf Seiten der Interpret/innen wird in etwa jener der Tantiemenströme von den Verwertungsgesellschaften entsprechen. Die EU-Kommission schätzt, den Interpret/innen-Fonds voraussetzend, dass 77 bis 90% (€ 181,7 bis € 212,4 Millionen) des durch die Schutzfristverlängerung erzielten Zusatzertrags an die Top-20% (d.s. 4.900 von insgesamt 24.500 geschätzten Interpret/innen im EU-Raum) fließen wird. Ein/e jede/r dieser Top-Performer dürfte sich über den gesamten Zeitraum kumuliert an Mehreinnahmen zwischen € 37.086 und € 43.347 erfreuen. Im Gegensatz dazu würde der Rest von 80% weniger erfolgreichen Interpret/innen (19.600) insgesamt € 23,6 bis € 54,3 Millionen erhalten. Das ergäbe ein kumuliertes, durchschnittli-



3) Da die Verlängerung der Schutzfrist letztendlich um 25 Jahre kürzer als vorgeschlagen ausgefallen ist, muss von einem geringen zusätzlichen Ertrag ausgegangen werden.

Es geht aber in der Darstellung nicht um Absolutwerte, sondern um Verteilungsaspekte, sodass die ursprünglichen Annahmen durchaus beibehalten werden können.

4) Das ist allerdings eine sehr optimistische Einschätzung zugunsten der Indie-Label, die keineswegs über die ertragsschweren Backkataloge wie die Majors verfügen. Unterm Strich werden die Indie-Label anteilmäßig wesentlich weniger aus sich verbuchen können, als in der Modellrechnung angenommen.



ches Zusatzeinkommen pro Person von € 1.204 bis € 2.759. In dem bereits erwähnten Statement der IP-Expert/innen (S. 11) wird daraus der Schluss gezogen, dass "(...) *the bottom 80% of performers would each get 58 euros a year (...). Under the low scenario they would receive approximately 4 euros a year.*"

FAZIT

Alle diese Berechnungen basieren auf Angaben der EU-Kommission und zeigen, dass die Verlängerung der Schutzfrist für Tonaufnahmen von 50 auf 70 Jahre vor allem den vier Major-Musikkonzernen und den wenigen Superstars zugute kommen wird, und nicht, wie gern behauptet, den wirtschaftlich schwächer gestellten Interpret/innen, aber auch nicht der Mehrzahl der Indie-Labels. Man mag sich darüber wundern, warum die EU-Entscheidungsinstanzen

In diesem Sinn ist die Verlängerung der Schutzfrist für Tonaufnahmen keine geeignete Maßnahme, um die wirtschaftlichen Lage der großen Mehrheit von Musik-Interpret/innen zu verbessern.

spielsweise Schweden, dass "[e]xtending the term of protection for sound recordings as proposed is neither fair nor balanced. (...) Sweden believes there to be good reasons for measures aiming at improving the situation for those professional musicians and other artists who often operate under economically difficult conditions. Extending the term of protection will however not primarily be of benefit to this group." In der belgischen Stellungnahme wird ebenfalls betont, dass von der Verlängerung der Schutzfrist keine Verbesserung der wirtschaftlichen Lage der Interpret/innen zu erwarten sei, sondern lediglich die Unternehmen der phonografischen Industrie davon profitieren würden. Nach Ansicht der Vertreter/innen Belgiens im EU-Ministerrat "(...) *the extension will have a negative impact on the accessibility of cultural material such as those contained in libraries and archives, and will create supplementary financial and administrative burdens to enterprises, broadcasting organizations and consumers.*" Diese Argumentation liegt genau auf der Linie der mikroökonomischen und neo-institutionalistischen Ausführungen im ersten Teil dieses Beitrags. **In diesem Sinn ist die Verlängerung der Schutzfrist für Tonaufnahmen keine geeignete Maßnahme, um die wirtschaftlichen Lage der großen Mehrheit von Musik-Interpret/innen zu verbessern und stellt keinen Anreiz für die Entfaltung von Kreativität und Innovation in der Musikindustrie dar.**

QUELLEN

- 📄 **Billboard.biz**, "EU Extends Copyright Term To 70 Years, 12. September 2011
- 📄 **CIPPM, CIPIL, IviR, Max-Planck-Institut für Immaterialgüterrecht**, Statement on Copyright Term Extension, 27. Oktober 2008
- 📄 **Europäische Kommission**, 2008a, Vorschlag für eine Richtlinie des Europäischen Parlaments und des Rates zur Änderung der Richtlinie 2006/116/EC des Europäischen Parlaments und der Rates über die Schutzdauer des Urheberrechts und bestimmter verwandter Schutzrechte
- 📄 **Europäische Kommission**, 2008b, Folgenabschätzung der EU-Kommission zum Vorschlag für eine Richtlinie des Europäischen Parlaments und des Rates zur Änderung der Richtlinie 2006/116/EG des Europäischen Parlaments und des Rates über die Schutzdauer des Urheberrechts und bestimmter verwandter Schutzrechte

– Kommission, Parlament und Ministerrat – dem Lobbying für einen Schutzfristverlängerung auf 70 Jahre nachgegeben haben. Eine mögliche Antwort findet man vielleicht in einem New York Times-Artikel zur Verlängerung der Schutzfrist. Darin wird aufgezeigt, dass die finale Ratsentscheidung mit der knappsten möglichen Mehrheit gefällt wurde. Die Vertreter/innen der großen EU-Mitgliedsländer – Deutschland, Großbritannien, Frankreich und Spanien – haben allesamt für die Verlängerung votiert. Hingegen haben zahlreiche kleine und vor allem osteuropäische Mitglieder – Slowenien, Slowakei, Rumänien und Tschechische Republik, neben Schweden, den Niederlanden, Belgien und Luxemburg – gegen den Antrag der EU-Kommission gestimmt.⁵ Daraus darf nicht der Schluss abgeleitet werden, dass diese Länder gleichgültig gegenüber den finanziellen Interessen der Interpret/innen wären, sondern dass sie einen Protektionismus der großen Länder, die damit ihre Musikmärkte schützen wollen zu ungunsten ihre Märkte befürchten. In einem Addendum zum Folgenabschätzung der EU-Kommission erklärt bei-

5) Laut New York Times vertrat Österreich (neben Estland) eine originelle Sonderposition: "Austria, which had also long opposed the extension, abstained from the vote on the grounds that there were not enough other countries in favor of blocking the law. But diplomats said abstaining was a way for Austria to continue to show its displeasure, but avoid angering other member states over the issue." Tu felix Austria!

- 📄 **Landes, William and Richard Posner**, 1989, "An Economic Analysis of Copyright Law." *Journal of Legal Studies*, 18(2), pp. 325-363
- 📄 **Landes, William and Richard Posner**, 2003, *The Economic Structure of Intellectual Property Law*. Boston etc.: Belknap Press of Harvard University Press
- 📄 **Ministerrat der Europäischen Union**, 2011, Declaration of Sweden and Belgium to the Proposal for a Directive of the European Parliament and of the Council amending Directive 2006/116/EC of the European Parliament and of the Council on the term of protection of copyright and related rights.
- 📄 **New York Times**, "E.U. Extends Royalty Protection to Music Performers and Producers", 12 September 2011
- 📄 **Price Waterhouse Coopers**, 2006, *The Impact of Copyright Extension for Sound Recordings in the UK. A Report for the Gowers Review of Intellectual Property prepared by PwC on behalf of the BPI.*
- 📄 **Tschmuck, Peter**, 2009, "Copyright, Contracts and Music Production". *Information, Communication & Society*, 12(2), S. 251-266
- 📄 **Williams, Oliver E.**, 1975, *Markets and Hierarchies: Analysis and Antitrust Implications*. New York: Free Press.

📄 BETRAG ERSTMALIG PUBLIZIERT IN:
📄 <http://musikwirtschaftsforschung.wordpress.com>



📄 **PETER TSCHMUCK**, geboren am 5. Oktober 1971 in Graz, studierte an der Universität Innsbruck Betriebswirtschaftslehre und Volkswirtschaftslehre und promovierte mit einer Dissertation über den „Wandel der Musikkultur

als Phänomen des gesellschaftlichen Wandels am Beispiel der Innsbrucker Fürstenhöfe zwischen 1560 und 1650“. Seit Juni 2000 ist Peter Tschmuck am Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien tätig, wo ihm im Juni 2003 die Lehrbefugnis im Fach „Kulturbetriebslehre“ nach Vorlage der Habilitationsschrift über „Kreativität und Innovation in der Musikindustrie“ verliehen wurde.





Improvisations-Theater, Musikpolitik, dadaistische Texte und das Schwimmen an der Oberfläche

■ HARALD HUBER IM INTERVIEW

■ Günther Wildner: Kommst du neben deinen vielfältigen Tätigkeiten noch zum Musizieren?

Harald Huber: Ich versuche das Musikmachen nicht gänzlich in den Hintergrund treten zu lassen! Ich bin einerseits im Improvisationstheater tätig, d.h. ich sitze einmal im Monat auf einer Theaterbühne, andererseits liegt ein fertiges Album mit dem Titel „Red Earth“ von mir vor, für das ich im Moment ein adäquates Label suche. Die Produktion beinhaltet Klavierkompositionen, die ich auch selber eingespielt habe, weiters finden sich darauf zwei Duo-Stücke mit dem aus Tunesien stammenden Musiker Habib Samandi, der ein Meister der orientalischen Perkussion ist. Dieses Material beinhaltet neben komponierten Strecken auch improvisierte Passagen.

■ GW: Was inspiriert dich beim Komponieren?

HH: Auf jeden Fall spezielle Orte. So habe ich im und nach meinem Urlaub in Kreta im vergangenen Sommer griechisch Beeinflusstes geschrieben. Anschließend ist im August und September, die traditionell meine Kreativmonate sind, ein abendfüllendes Songprogramm entstanden mit eigenen Texten und dem Titel „Plop Music“ oder auch „Die Sommerreise“. Das sind sehr skurrile Texte und Songs mit neo-dadaistischem Einfluss geworden, die aber gleichzeitig etwas Bekömmliches haben. Besetzungstechnisch kann man das klein machen mit Gesang, Klavier und Perkussion oder auch in größerem Format für entsprechende Clubs oder Hallen.

■ GW: Wie funktioniert das angesprochene Improvisations-Theater?

HH: Ich improvisiere genauso wie die SchauspielerInnen, es werden Szenen improvisiert, manchmal auch länge-

re Formate bis hin zu abendfüllendem Musiktheater. Ein solches Format ist z.B. „Café Odyssee“, das ich im Lauf der Zeit mit den Schauspielern entwickelt habe. Es geht darum, mit Vorgaben aus dem Publikum aus dem Augenblick heraus musiktheatralische Szenen zu erfinden oder eine Szene musikalisch zu untermalen oder Interventionen zu machen, Pausen auszufüllen, dramaturgische Akzente zu setzen etc. Das ist sehr spannend und erspart mir langwierige Theaterproben. Ich komme einfach zur Vorstellung, nach einer kurzen Verständigung geht es los – alles Weitere passiert dann auf der Bühne. Man muss dafür sehr wach, konzentriert und gleichzeitig sehr entspannt sein.

■ GW: Ist die dramaturgische Herausforderung die größte bei diesem Instant Composing?

HH: Das ist je nach Format verschieden. Beim Format „Theatersport“, wo zwei improvisierende Gruppen gegeneinander antreten, geht es nur um kurze Szenen, hier sind die dramaturgischen Anforderungen nicht so hoch – die Menschen am Licht müssen übrigens genauso mitimprovisieren wie alle anderen.

Bei „Café Odyssee“ sind die Dinge allerdings komplexer, und dafür gibt es gewisse dramaturgische Haltegriffe. Szenisch wird nacheinander in das Leben, die spezielle Odyssee der anwesenden Figuren zurückgeblendet, dazwischen finden sich alle wieder im Café zwischen Raum und Zeit ein. Wir haben da also eine dramaturgische Klammer zur Verfügung. Zusätzlich kann aber auch jemand eine Szene spontan beenden und sagen: „2. Akt, am Bahnhof von Wladiwostok.“

■ GW: Wie verändern sich Lehrveranstaltungen, die du schon länger hältst?

HH: Es gibt von mir einerseits ein gewohntes Lehr-

veranstaltungsangebot wie z.B. die Einführungsvorlesung. In den Seminaren, wo es um Analyse und Interpretation im Populärmusikbereich geht, gehe ich stark von der Semiotik aus. Das gibt mir die Möglichkeit, die musikalischen, literarischen, visuellen und kontextuellen Ebenen in ihrer Wechselwirkung zu beleuchten. Da entstehen viele durchaus hervorragende Bachelorarbeiten. Durch den technischen Fortschritt hat sich das Unterrichten entscheidend verändert – Stichwort youtube. Wir können auf Knopfdruck sofort das musikalisch-visuelle Weltrepertoire in Augenschein nehmen. Wichtig dabei ist mir, dass zwischen den 15 bis 20 Leuten anschließend ein angeleiteter Austausch über das Erfahrene stattfindet - nach erprobten Methoden. Eine im face to face-Dialog reflektierte persönliche Meinung jedes Einzelnen ist mir wichtig. Sehr gerne mache ich auch die didaktischen Lehrveranstaltungen – im Bachelorstudium sehr praxisorientiert: Da geht es um die Arbeit mit Schülerbands. Auch im Masterstudium ist die Didaktikveranstaltung von immenser Wichtigkeit, denn es ist ein individuelles Coaching im didaktischen Bereich und eine Vorbereitung auf die Master-Prüfung. Die Didaktik der Improvisation, die ich gemeinsam mit der Kollegin Manon Liu-Winter halte, ist ebenfalls eine feine Herausforderung. Was eindeutig mehr geworden ist, ist das Betreuen von Arbeiten: Master-, Diplom- und Bachelorarbeiten, wobei es circa sieben bis zehn Diplomarbeiten im Jahr sind und eine große Menge Bachelorarbeiten. Dazu kommen im Moment sechs Dissertanten bei mir – also eine dichte, umfangreiche Betreuungsarbeit.

■ GW: Wie gehen die Studierenden an die didaktische Herausforderung des Unterrichtens in der Gruppe, im Ensemble heran?

HH: Es ist nach wie vor so, dass ich den Impuls geben muss, dass die Studierenden nicht nur Standardmaterial bringen, sondern dass sie auch wirklich aktuelles Material bringen. Das ist doch interessant, dass der Lehrveranstaltungsleiter darauf schauen muss, dass das Aktuelle vertreten ist. Die Schüler der Schulen und Musikschulen leben im Jahr 2011 und haben da ihre Anknüpfungspunkte und Interessen. Es muss ein ausgewogenes Verhältnis zwischen aktuellem und älterem Material bestehen – das ist mir ein großes Anliegen.

■ GW: Zielt der Unterricht im Arrangieren auch auf Schülerensembles ab?

HH: Eher weniger, das ist auf die professionelle Ebene ausgerichtet, die wir ja – da es kein Konzertfach gibt – auch unbedingt bedienen wollen. Studierende sollen komponieren und arrangieren lernen. Meine Lehrveranstaltung ist absichtlich anders ausgerichtet: Sie soll vermitteln, wie man auch mit größeren Schülergruppen kreativ arbeiten und eigene Musikstücke entwickeln kann. Da kommt man nicht über die Jazz/Pop-Harmonielehre und das Befolgen von Regeln, sondern über ganz konkrete inhaltliche Themen, Texte und Ausdrucksbedürfnisse.

■ GW: Wie hat sich das iPop in den letzten Jahren entwickelt?

HH: Die Institutsentwicklung war für mich über lange Jahre von zwei konträren Gefühlen begleitet: Einerseits große Freude über den Umstand, dass das Institut in dieser Form realisiert und eingerichtet werden konnte, und andererseits Entsetzen, was mit der Idee eines Universitätsinstituts aufgrund von diversen Eigeninteressen gemacht wird.

Seit dem Jahr 2009 hat sich die Lage für mich persönlich sukzessive entspannt. Ich bin jetzt gerne Teil des fünfköpfigen Leitungsteams, bringe mich da ein, habe aber auch aus einem gewissen Selbstschutz heraus das Entwickeln von ambitionierten Visionen eingestellt und mich eher auf die Mithilfe, die Gegenwart zu bewältigen, verlegt.

■ GW: Was waren die Highlights der letzten Jahre?

HH: Definitiv die Veranstaltungsschiene „Aquarium“, die seit 2005 besteht und nach wie vor sehr gut besucht ist. Seitens der Studierenden gibt es anhaltendes Interesse, in diesem Format mit eige-

In den Seminaren, wo es um Analyse und Interpretation im Populärmusikbereich geht, gehe ich stark von der Semiotik aus.

nen Musikprojekten aufzutreten. Ich finde es auch wichtig, dass mit der „Jazzline“ eine zweite Veranstaltungsschiene in einem kleineren Rahmen realisiert wurde. Im Bereich der Forschungsprojekte gab es interessante Entwicklungen: Die Module, wo Studierende ausgeschwärmt sind und Feldforschung betrieben haben, haben den Bereich Musik und Jugendkulturen innovativ beleuchtet. Gefreut hat mich





weitere außerordentlich, dass wir die Finanzierung des „uni:visions“-Forschungsprojekts „Austrian Report On Musical Diversity“ zugesprochen bekamen. Dieses Projekt, das ich mit Projektmitarbeiterin Lisa Leitich durchführen konnte, wird im Februar 2012 abgeschlossen und mehrfach präsentiert werden. Hiezu sollten entsprechende institutsinterne und -externe Kommunikationsmaßnahmen besprochen werden. Der „Zawinul Music Day“ am 3. Juni 2011 bei uns an der Universität war mit dem Workshop von Alegre Corrêa und Emile Parisien, dem Vortrag von Stuart Nicholson, einer hochkarätig besetzten Diskussionsrunde und einem Abendkonzert mit Zawinul-Kompositionen eine echte Perle. Warum das vom ipop kaum wahrgenommen wurde, weiß ich nicht.

GW: Was sind deine sonstigen Tätigkeiten neben dem ipop?

HH: Für meine kultur- bzw. musikpolitischen Ambitionen hat sich im Österreichischen Musikkartell (ÖMR) ein ehrenamtliches Betätigungsfeld eröffnet. Seit 2006 darf ich den ÖMR als Präsident leiten – so war es möglich, die in Österreich existierenden Interessensvertretungen besser miteinander zu vernetzen und musikpolitische Ziele auf den Weg zu bringen:

1_Bessere Förderung sämtlicher aktueller lebender Musikformen – in diesem Zusammenhang setzen wir uns für die Aufstockung des Österreichischen Musikfonds ein,

2_und zum anderen ist es gelungen, das Thema „Einbeziehung von Musikschulen in ganztägige Schulformen“ ins Parlament und in die Landeshauptleutekonferenz zu bringen sowie es im bm:ukk zum Thema zu machen. Wenn wir hier dran bleiben, habe ich den Eindruck, können wir etwas erreichen.

Das Sich-Bewegen zwischen internationalen Institutionen und Kongressen sowie der österreichischen Bundes- und Landespolitik macht mir Spaß, hier kann ich meine Fähigkeiten optimal einbringen.

GW: Wo liegen die Herausforderungen der Interessensvertretungsarbeit in der aktuellen Situation?

HH: Man darf sich durch krisenhafte Entwicklungen nicht wirklich beirren lassen. Man muss sein „business as usual“ betreiben, an den wichtigen Themen einfach dranbleiben. Das tägliche Bearbeiten auch von systemimmanenten Konflikten ist dabei ein-

fach nötig. Durchs Schwimmen bleibt man an der Oberfläche und erreicht mit der Zeit seine Ziele.

GW: Ist die Fluktuation im politischen Bereich ein Problem?

HH: Das ist nicht so schlimm, außerdem gehört es zum Tagesgeschäft. Der ÖMR ist gut in Kontakt mit den Kultursprechern von SPÖ, ÖVP und Grünen und selbstverständlich mit dem bm:ukk. Wir sind sowohl in Österreich als auch auf europäischer Ebene gut vernetzt. Wir erreichen mit geringen Budgetmitteln und ehrenamtlicher Tätigkeit einen hohen Output.

GW: Ein Zukunftswunsch?

HH: Ich habe den Wunsch, dass Bereiche wie Familie, Radfahren, Wandern, Schwimmen und die eigene künstlerische Tätigkeit stärker in den Vordergrund kommen. Weiters will ich eine Rolle im Rahmen des Tagesgeschäfts des Instituts gerne spielen, ohne dabei noch irgendwelche Intentionen und Visionen zu verfolgen.



HARALD HUBER

Geb. 1954, Studien: Lehramt für Musikerziehung und Philosophie / Psychologie / Pädagogik (Mag. phil. an der Universität Wien), Tonsatz und Elektroakustische Musik (an der Hochschule für Musik und

darstellende Kunst Wien), Postgraduate-Studium Soziologie am IHS Wien (Institut für Höhere Studien), Doktorat (Dr. phil.): Dissertation „Stilanalyse. Stile der Populärmusik im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts“. Habilitationsschrift „Der Song und die Stilfelder der Musik“

Leiter des wissenschaftlichen Bereichs des Instituts für Populärmusik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Mitglied des Leitungsteams des Instituts, Präsident des Österreichischen Musikkartells (ÖMR), www.oemr.at

Künstlerische Tätigkeiten als Komponist und Pianist / Keyboarder mit eigener Formation „BLOX“, beim „wiener u.r.theater“ (Theaterimprovisation) etc. Kooperationen mit „Projekt!Pop“ der AKM / GFÖM: „Songwriting Workshop“, „FeedBack - demo listening session“ u.a.

Ragtimes – neu interpretiert und komponiert



HERIBERT KOHLICH IM GESPRÄCH



Günther Wildner: Wie kam es zum „Ragtime-Projekt“ mit deinen Studierenden?

Heribert Kohlich: Eher durch Zufall! Weil man sich eine große Anzahl von Ragtime-Noten auf den Homepages amerikanischer und kanadischer Universitäten ansehen kann, habe ich mich immer stärker für diese Musik interessiert und rasch bemerkt: „Ragtime ist sehr viel mehr als nur Scott Joplin!“. Es gab Folkloremusiker, blinde Pianisten, „klassische“ Komponisten – sie alle schufen Ragtimes. Artie Matthews notierte und arrangierte auch Stücke von Kollegen, die ihre Musik nicht notieren konnten wie z.B. Robert Hampton. Weiße

wie Joseph Lamb waren anfangs die Ausnahme im Ragtime – er hatte kurioserweise Würdigung und Anerkennung von Scott Joplin („Sounds like good black Ragtime!“) und wurde zu einem der bekanntesten Ragtime-Komponisten. Der Ragtime wurde dann gegen 1920 vom aufstrebenden Jazz mehr und mehr verdrängt so wie in den 50er Jahren dann der Jazz vom aufkeimenden Rock’n Roll.

GW: Ist die Ragtime-Musik gut dokumentiert?

HK: Beim Verlag „Dover Publications“ liegen mehrerer Ragtime-Sammelbände vor, die ich mir besorgt habe, so ist für uns ein Repertoire entstanden. Was nicht so

Mit Ragtimes am Klavier (v.l.n.r.): Zlatolina Semova, Anna Larndorfer, Irina Radovic



Professor
Bill Edwards

American Beauty

JOSEPH F. LAMB.

Original 1913:
American Beauty -
Joseph Lamb
(1. Seite)

Slow March Tempo.

mf

f legato.

Copyright 1913 by Stark Music Co.

Austrian Beauty



Neu 2011:
Austrian Beauty -
Johannes Radl
(Leadsheet)

Intro

A

B

WALK



bekannt ist: Es gab neben den zahlreichen Ragtime-Komponisten auch zahlreiche Untersektionen und Substile in der Ragtime-Musik. Also lag es auf der Hand, zu diesem Thema einen Vorspielabend zu machen. Da mich Martin Fuss auch für ein Programm im Musiklokal „ZWE“ angesprochen hatte, fand der Themenabend dann unter dem Titel „Classic Ragtime ... und hundert Jahre danach - Klavierkompositionen 1897–1919 und Neukompositionen der Interpreten“ am 23. November 2011 dort statt.

GW: Wie war eure Vorbereitung?

HK: Ein halbes Jahr im Vorhinein habe ich Stücke an meine Studierenden verteilt. Gleich habe ich gemerkt, dass das allen sehr gut tut, weil die Musik komponiert ist, man es nach Noten üben muss – wir haben uns also zunächst einmal ganz „klassisch“ angenähert – eine sehr konkrete Arbeit!

In weiterer Folge ging es dann um die Interpretation, zu der die Quellenlage sehr dürftig ist. Erhaltene „piano rolls“ geben keinen letztgültigen Aufschluss, weil man nicht weiß, wie schnell sie abgespielt werden müssen und auch die Dynamik nicht zu beurteilen ist. Weiter ging es dann um Individualisierung, denn ein wenig Improvisation kann in Ragtimes schon stattfinden. Wir haben daher eigene Varianten entwickelt, haben Wiederholungen anders gestaltet usw. Insgesamt war aber klar, dass wir die Ragtimes im Sinne der damaligen Zeit aufführen wollten.

GW: Ihr habt aber auch komponiert ...

HK: Ja, ich habe weiters jede/n Spieler/in angeregt, zusätzlich eine Komposition zu schreiben, ausgehend von einem Aspekt - Motiv, Rhythmus, Spielfigur, Titel - des jeweiligen Ragtime. Die entstandenen Werke reichten dann von World Music und Straight Ahead Jazz über Ragtime Songs, Klassik und Choral-Artigem bis zu freier Improvisation.

Bei der Aufführung gab es also von allen Mitwirkenden immer den Ragtime und eine Eigenkomposition – von der Solo- bis zur Bandbesetzung, wobei wir das klassische Klaviertrio eher bewusst vermieden haben zugunsten von Cajon, Oboe und anderen Instrumenten. Ein sehr gelungener, musikalisch anregender Abend war das Ergebnis.

MITWIRKENDE UND PROGRAMM:

Rainer Leithner, Irina Radovic, Johannes Radl, Anna Larndorfer, Gerhard Buchegger, Georg Gruber, Zlatolina Semova, Moritz Kiswa und Gäste

STÜCKE von Scott Joplin, James Scott,

Joseph Lamb, Tom Turpin, Artie Mathews, Zez Confrey und den Interpreten



PIANIST HERIBERT „HEPI“ KOHLICH

lehrt „Tasteninstrumente der Populärmusik“ seit 1992 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.



„Wir wollen ein Haus“

■ DIE WIENER JAZZSZENE IST IN DEN LETZTEN JAHREN TEILWEISE ERODIERT. UNTER DEN JUNGEN MUSIKERN HERRSCHT DENNOCH AUFBRUCHSTIMMUNG

■ VON ANDREAS FELBER

Wie schnell sich doch die Zeiten ändern. Im Mai 2004 wurde Joe Zawinuls Birdland im Souterrain des Hilton-Hotels mit großem Pomp eröffnet. Gemeinsam mit dem kurz darauf verstorbenen Bundespräsidenten Thomas Klestil feierte man da die Rückkehr des großen Sohns aus Erdberg, der 1959 ausgezogen war, um in den USA Karriere zu machen und an der Seite von Miles Davis sowie mit der Rock-Jazz-Formation Weather Report Musikgeschichte zu schreiben.

Das Birdland verstärkte damals die internationale Sogwirkung Wiens als lebendiges Jazz-Biotop: Das dichte Netz an Clubs wie Jazzland, Reigen und Porgy & Bess bescherte der Stadt ein im europäischen Vergleich exceptionelles Konzertangebot. Für den Ruf Wiens als Jazzmetropole war auch der alljährlich im Dezember vergebene Hans-Koller-Preis verantwortlich. Durch den „European Jazz Award“ besaß der nach dem 2003 verstorbenen Wiener Saxofonisten-Übervater benannte Preis auch im Ausland Strahlkraft. Die in den frühen 90er-Jahren begonnene Hausse des Wiener Jazz hatte mit der Eröffnung des Birdland einen vorläufigen Höhepunkt erreicht. Im deutschen Fachmagazin Jazzthetik wurde Wien Mitte der Nullerjahre gar als „Europas Jazzmetropole Nummer eins“ apostrophiert.

Sieben Jahre später ist vieles anders: Joe Zawinul ist tot. Das Birdland, das bereits ein Jahr nach seiner Eröffnung aufgrund hoher Außenstände auf Billigbetrieb umstellen musste, ist seit Sommer 2008 Geschichte. Ein Jahr später wurde das als Szene-Zentralorgan dienende Magazin Jazzzeit eingestellt.

2010 folgte die Auflösung des Vienna Art Orchestra (VAO), das seit seiner Gründung 1977 als Rückgrat und Aushängeschild des österreichischen Jazz fungiert hatte. Dieser Paukenschlag übertönte auch das stille Entschlummern des Hans-Koller-Preises. Mathias Rüegg, der langjährige Leiter des VAO, legte im April letzten Jahres die Aktivitäten des preisausrichtenden Austrian Music Office auf Eis, nachdem die Subventionsgeber Stadt und Bund die Budgetlücke nicht ausfüllen wollten, die durch den Rückzug der Bank Austria als Sponsor entstanden war.

Vorübergehend war vom Bestreben die Rede, den Hans-Koller-Preis neu auszurichten, dazu gekommen ist es aber nicht. Er wurde in die „Outstanding Artist Awards“ überführt, die das Bundesministerium für Unterricht und Kunst in unterschiedlichen

Im deutschen Fachmagazin Jazzthetik wurde Wien Mitte der Nullerjahre gar als „Europas Jazzmetropole Nummer eins“ apostrophiert.

Kategorien – Literatur, Kunst, Mode etc. – vergibt. 2011 erhielt der junge Pianist David Helbock die Auszeichnung als „Musiker des Jahres“; eine europäische Preiskategorie gibt es nicht mehr. Ein weiteres Krisensymptom der Wiener Jazzszene?

„Die Gesellschaft ist in einer großen Krise“, sagt Mathias Rüegg, der die Wiener Jazzszene als Gründer



von VAO, Porgy & Bess und dem Hans-Koller-Preis entscheidend geprägt hat. „Ich sehe massive Veränderungen im gesamten Musikbusiness, die Entwicklung geht vom Beruf hin zur Liebhaberei. Alles, was früher Geld gebracht hat – Plattenverkäufe, der ORF, die Lizenzen –, gibt es heute in dieser Form nicht mehr. In Zeiten der Krise sterben auch die kleinen Kulturinitiativen der Reihe nach ab. Am Schluss will niemand mehr für Musik bezahlen.“

Spieler hat heute in Europa keine Chance mehr, den gibt es nämlich in jeder Stadt.“ Christoph Huber, der Leiter des Porgy & Bess, schlägt in dieselbe Kerbe: „Ich sehe in Wien außerordentlich viele talentierte junge Menschen, wobei die Konkurrenz immer größer wird. Es gab noch nie so viele Musikerinnen und Musiker, die sich um die Plätze auf den Club-Bühnen bemühen. Sie sind abgeklärter, reifer geworden und suchen sich aktiv ihre Nische.“

Alles, was früher Geld gebracht hat – Plattenverkäufe, der ORF, die Lizenzen –, gibt es heute in dieser Form nicht mehr.

Das Porgy & Bess konnte seinen Sponsorvertrag mit der Bawag PSK soeben verlängern; durch seine Infrastruktur und das progressiv ausgerichtete, vielfältige Programm bildet der Club in der Riemergasse die europaweit geschätzte Speerspitze einer weiterhin bunten Wiener Jazzlandschaft. In Reigen, Blue Tomato, Miles Smiles und dem seit bald 40 Jahren vom unverwüstlichen Axel Melhardt geleiteten Traditionsclub Jazzland findet sie wichtige Fixpunkte. Dem alljährlich im Sommer stattfindenden Jazzfest Wien gelingt es dagegen kaum, über das Engagement gealterter (Pop-)Stars in der Staatsoper hinaus ein Profil zu entwickeln und nachhaltige Akzente zu setzen.

Rüegg arbeitet seit dem Ende des VAO als Lehrbeauftragter am Institut für Populärmusik der Musikuni Wien sowie als Komponist; bei Gramola ist kürzlich die Kammermusik-CD „Tenminusnine“ erschienen.

„Mit Ausnahme des Porgy & Bess sehe ich die Szene heute im Prinzip wieder dort, wo wir 1977 angefangen haben“, lautet sein ernüchterndes Resümee der jüngsten Entwicklungen. „Der Jazz ist aus der öffentlichen Wahrnehmung mehr oder weniger verschwunden, Medien, Rundfunk, Plattenfirmen und die Kulturpolitik haben dafür nicht wirklich ein Ohr. Der Jazz ist wieder in die Kellerlöcher zurückgekehrt.“

Helge Hinteregger, als Musiker und Sachreferent für Jazz am Music Information Center Austria (Mica) langjähriger Szenebeobachter, beurteilt die Lage nüchtern. „Es müssen sich Dinge verabschieden, damit Neues entstehen kann. Ich empfinde die Szene als sehr lebendig, gerade jetzt ist ein neuer Schub an Aktivitäten zu beobachten, und es tauchen neue Musikerinnen und Musiker auf.“

Diese Musikschaffenden stünden vor der Herausforderung, immer besser ausgebildet zu sein, gleichzeitig aber immer schwieriger sichtbar zu werden, sagt Hinteregger. Die Breite sei größer geworden, daher müssten die Musiker in einer frühen Phase Eigenständigkeit und Eigeninitiative entwickeln: „Es geht nicht mehr darum, dass du die Dinge technisch umsetzen kannst, sondern es geht um deine eigene, besondere Stimme. Ein guter Hardbop-

Von einer Krise der Wiener Jazzszene will Porgy-Chef Christoph Huber nichts wissen; hinter den Dingen, die weggebrochen sind, stünden lediglich Einzelereignisse und Entscheidungen einzelner Personen.

„Mir fällt in den letzten fünf Jahren so etwas wie ein Generationswechsel auf“, sagt Clemens Wenger. Der 29-jährige Pianist ist Mitinitiator der Jazzwerkstatt Wien, eines 2004 gegründeten Vereins, der als Plattform zur Präsentation junger Musikerinnen und Musiker im Jazz- und Improvisationsbereich fungiert. „Es kommen viele neue Musikerinnen und Musiker an die Oberfläche, da gibt es immer mehr Gruppen und Initiativen.“

Die aktuell fünf Mitglieder der Jazzwerkstatt konnten sich in den letzten Jahren von hoffnungsvollen, in Eigeninitiative veranstaltenden Talenten zu professionisierten Playern der Wiener Szene entwickeln. Aktuell lässt etwa Posaunist und Komponist Daniel Riegler mit seinem Bigband-Kammerorchester Studio Dan aufhorchen, ebenso das fulminante Trio des Gitarristen Peter Rom mit dem Trompeter Martin Eberle und dem Vokalistin Andreas Schärer.



Die Umtriebe der Jazzwerkstatt haben indessen nicht nur in Graz, Bern und Berlin Schule gemacht, sondern auch in Wien selbst: Im Kielwasser des Kollektivs ist zuletzt eine ganze Reihe von Zusammenschlüssen junger Musizierender unterschiedlichster Genres entstanden.

Das Spontane Netzwerk für improvisierte Musik etwa, der Verein für elektroakustische Musik oder der Verein Freifeld, der aktuell die Donnerstag-Schiene „Freistunde“ in der Anfang Oktober neu eröffneten „Strengen Kammer“ im Porgy & Bess kuratiert.

„Sich zusammenzuschließen ist vielleicht ein Phänomen unserer Zeit, auch durch die sozialen Netzwerke“, sagt Clemens Wenger. „Ein Zusammenschluss hat natürlich auch etwas Pragmatisches, wenn man sich alleine nicht stark genug fühlt. In der improvisierten Musik gibt es in Wien nicht genügend Platz, um alle an die Oberfläche zu holen.“ Gleichzeitig weist Wenger darauf hin, auch mit anderen Musikszenen Kontakte zu suchen und Vernetzungen zu betreiben, etwa mit dem Wienerlied und dem Pop.

Der aus Kärnten stammende 23-jährige Bassist Lukas Kranzelbinder ist für Helge Hinteregger ein Aktivposten jener Riege jüngerer Musiker, die der Jazzwerkstatt nachfolgen und mit derselben Energie auftreten. Kranzelbinder leitet das Label Laub Records und er organisiert das Polyamory Sound Festival, das vor wenigen Wochen zum zweiten Mal Avantgardejazz und Elektroniker aus drei Städten – heuer: Wien, Paris und London – versammelte.

Das Thema Genrevernetzung sieht Kranzelbinder radikal: „Die Jazzszene brodeln in Wien. Es herrscht totale Aufbruchstimmung. Aber sie will mit dem Begriff Jazz nichts mehr zu tun haben. Aus dem Blickwinkel der Publikumsmobilisierung ist Jazz tot. Man kann damit keine neue Besuchergruppen gewinnen – wenn ‚Jazz‘ draufsteht, gehen junge Leute nicht hin.“

Ob die Zukunft des Jazz tatsächlich im Ende des Jazz liegt, bleibt abzuwarten. Die steigenden Zahlen Jazz-Studierender an den Universitäten und Konservatorien sprechen eine andere Sprache. Die jungen Wiener Netzwerker sind einstweilen schon einmal zur Tat geschritten.

Mit dem Folder „Wien Kollektor – Herbst ’11“ haben sie vier in Eigeninitiative organisierte kleine Festivals – das Vienna Room Service der Jazzwerkstatt, Viennese Soulfood, Polyamory Sound Festival sowie SZKIZ – gemeinsam beworben; ab 2. Dezember wird die Veranstaltungsreihe mit Maja Osojniks „Musik Markt“ abgeschlossen. In der Mitte des Folders prangt eine Forderung: „Wir wollen ein Haus!“

„Die Jazzszene brodeln in Wien. Es herrscht totale Aufbruchstimmung. Aber sie will mit dem Begriff Jazz nichts mehr zu tun haben.“

„Das Haus ist eine Metapher dafür, dass wir sowohl Budget als auch einen Platz in der Öffentlichkeit benötigen“, erklärt Clemens Wenger. „Wir wollen keine neue Spielstätte einrichten, aber es braucht Geld zur Finanzierung unseres Kulturbetriebs. Idealerweise auch Räumlichkeiten für Büros, Lagerräume für die CD-Labels und Probemöglichkeiten, die in Wien knapp und teuer sind.“

Erste konkrete Anstrengungen in diese Richtung sollen Anfang nächsten Jahres starten, wobei man die Szene möglichst breit einbinden möchte: „Wir werden noch auf einige Kollektive und Gruppen zugehen.“

(Dieser Text wurde in Falter 48/2011 vom 30.11.2011 erstveröffentlicht.)



ANDREAS FELBER
Geboren 1971 in Salzburg, Studium der Musikwissenschaft, Geschichte und Politikwissenschaft. Lebt als freier Musikjournalist in Wien, arbeitet u.a. für STANDARD und Ö1. Veröffentlichte im Jahr 2005 die

mittlerweile als Standardwerk geltende Publikation „Die Wiener Free-Jazz-Avantgarde: Revolution im Hinterzimmer“ (Böhlau)



Literatur im Bereich Music Business – Eine Empfehlung

■ VON GÜNTHER WILDNER

■ Musikbusinessliteratur zu studieren und zu propagieren mag in Anbetracht der heutigen Entwertung von Musik sowie der für das Gros der Musikschaaffenden rückläufigen Verdienstmöglichkeiten altmodisch, vielleicht sogar zynisch klingen, es bleibt aber trotzdem die einzige Möglichkeit - neben dem unvermeidbaren und unbedingt nötigen „Learning by Doing“ - die systemischen und wirtschaftlichen Grundlagen des Geschäfts mit der Musik zu verstehen und für die Karrieren von Künstlern und allen anderen an der Wertschöpfung Beteiligten nutzbar zu machen.

Die folgenden Literaturempfehlungen sind mit Absicht und Freude subjektiv in ihrer Auswahl und wollen zum Nachforschen animieren. Ein gut geschriebenes Musikbusinessbuch hat in seinem Sachbuchcharakter Ratgeberfunktion, in seiner belletristischen Vermittlung einen Hauch von Kriminalroman zu bieten – so lernt es sich idealtypisch mit Entdeckungsfreude, Erkenntnisgewinn und Leselust.

Deutschsprachige Musikbusinessliteratur entstand erst in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts, ihr Pionier war Robert Lyng, der nach seiner Kolumnistentätigkeit für das deutsche Musikmagazin „Soundcheck“ sein Wissen zum Thema erstmals in Buchform veröffentlichte: „Die Praxis im Musikbusiness“, später folgte „Musik und Moneten“. Leider viel zu früh im Jahr 1999 verstorben führen dankenswerterweise die beiden Musikrechtsexperten/anwälte Michael von

Rothkirch und Oliver Heinz seine Publikationen in aktualisierten Ausgaben fort.

Im Bereich der **Recorded Music** gilt als **Standardwerk für Verträge**:

Robert Lyng/Michael v. Rothkirch/Oliver W. Heinz: Musik und Moneten. Wirtschaftliche Aspekte von Künstler-, Bandübernahme- und Produzentenverträgen, Bergkirchen: PPV Medien, 2007. Link: www.ppvmedien.de

Der Titel ist Programm. Der Schwerpunkt liegt auf der rechtlichen und wirtschaftlichen Ausdeutung der Vertragspunkte.

Eine allgemeine Musikbusinessführung, Erklärung der Player im Musikgeschäft und ihrer Funktionen, updated auf die aktuelle digitale Musikvermarktung, bringt:

Robert Lyng/Michael v. Rothkirch/Oliver Heinz: Die neue Praxis im Musikbusiness, Bergkirchen: PPV Medien, 2011. Link: www.ppvmedien.de

Nach wie vor das „erste“ Musikbusinessbücher für den Anfänger und gleichzeitig ein Muss für die Bibliothek der Musikbusinessprofis: umfassend, systematisch gearbeitet, balanciert Überblicke und Detailwissen perfekt aus, kommentierte Vertragsbeispiele abgedruckt.

Die Bibel in Umfang, Preis und umfassender **Darstellung des GSA-Musikmarktes**:

Rolf Moser/Andreas Scheuermann: Handbuch der Musikwirtschaft, 6. Auflage, Starnberg & München: Josef Keller Verlag, 2003. Link: www.keller-verlag.de

Hier schreiben die Größen der Branche über jene Themen, die sie am besten können und verstehen. Da diese Riesenpublikation (1460 Seiten) eher nur im Rhythmus von zehn Jahren eine Neuauflage erfährt, liest man hier auch Manager, die heute nicht mehr auf der obersten Steuerbrücke stehen. Aber warum nicht von Onkel Steins Beitrag „Musikmarkt in Europa“ kosten? Sonst schreibt das Who-Is-Who der deutschen Szene: Bernd Dopp, Karl Heinz Brandenburg, Tim Renner, Heinz Canibol, Gerd Gebhardt, Marek Lieberberg u.v.m.

Verträge im Live-Musikbetrieb kompetent vermittelt: *Ulrich Poser: Konzert- und Veranstaltungsverträge, Beck'sche Musterverträge Band 57, München: Verlag C.H. Beck, 2007. Link: www.beck-shop.de*

Im Jänner 2012 erschien eine 2. Auflage mit Überarbeitungen/Aktualisierungen.

Begriffsklärungen und Grundlagen schaffen wichtige Voraussetzungen zum Verständnis des Buches: Was machen Bookingagenturen, Managements, Agents, örtliche Veranstalter, Tourneeveranstalter, Konzertdirektionen, Locations etc.? Und vor allem: Wie sehen die Vertragsbeziehungen untereinander aus? Auf der beiliegenden CD-ROM werden die besprochenen Verträge mitgeliefert.

Zwei wichtige Bücher zum **Thema „Musikrecht“**:

Hans-Jürgen Homann: Praxishandbuch Musikrecht. Ein Leitfaden für Musik- und Medienschaffende, Heidelberg: Springer-Verlag, 2007. Link: www.springer.com

Der seriöse Musikrecht-Klassiker für die Bibliothek! Systematisch aufgebaut von den Grundlagen des Urheberrechts und Vertragsrechts bis zu „Musik & Film“. Anspruchsvolle Sprache, viele Verweise auf Gesetzestexte, aber nicht zu wissenschaftlich.

Gunnar Berndorff/Barbara Berndorff/Knut Eigler: Musikrecht. Die häufigsten Fragen des Musikgeschäfts – Die Antworten (6. Auflage), Bergkirchen: PPV Medien, 2010. Link: www.ppvmedien.de

Der Praxis-Führer im Musikrecht, für Laien und Anfänger geeignet und hilfreich, jedoch höchst kompetent, dass auch für Profis geeignet. 84 Fragen werden gestellt und ausführlich beantwortet, alles kommt zur Sprache vom Cover bis zum Klingelton.

Englischsprachige Musikbusinessliteratur

Hier geht ein neues Fenster der Erkenntnis auf: Der US-amerikanische Musikmarkt und seine Praxen unterscheiden sich teilweise gehörig von den europäischen Gegebenheiten. Daher gilt es beim Schmied zu lesen und nicht beim Schmiedl.

Der Klassiker „**All You Need to Know About The Music Business**“ (liegt in deutscher Sprache vor!)

Donald S. Passman mit Wolfram Herrmann: Alles, was Sie über das Musikbusiness wissen müssen, 2. Auflage, Stuttgart: Schäffer-Poeschl, 2011. Link: www.schaeffer-poeschel.de

Die Publikation schafft es, einerseits leicht lesbar zu sein und andererseits eine sprudelnde Quelle hochwertiger, praxisgerechter Informationen zu bieten, die auf dem Level tatsächlicher Geschäfts- und Vertragsbeziehungen angesiedelt sind.

Kurz: Wer den Passman studiert wird sich einen neuen Musibusinesshorizont erarbeiten und seine Deals definitiv besser verhandeln können. Dass Muss-Buch für alle, die einen Einstieg in die Gesetze des US-amerikanische Musikbusiness suchen.

Deutschsprachige Musikbusinessliteratur entstand erst in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts, ihr Pionier war Robert Lyng.

Der Management-Klassiker:

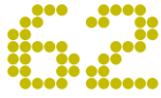
Xavier M. Frascogna, Jr./H. Lee Hetherington: This Business of Artist Management, New York: Billboard Books, 2004. Link: www.wgpub.com

Das Musikbusiness aus der Künstler-Manager-Perspektive liest sich nun einmal völlig anders als aus jener von Labels, Verlagen, Medien oder der des Publikums. Die Autoren gehen ganz bewusst besonders auf jene Thematiken ein, die im Verhältnis Manager-Künstler einzigartig und wichtig sind. In vier Teilen unter einem chronologischen Blickwinkel begleitet bzw. deutet das Buch die Manager-Künstler-Beziehung und ihre Aufgaben und Herausforderungen detailreich und kompetent aus.

Publishing-Tipps für Urheber:

Fred Koller: How to Pitch and Promote Your Songs, New York: Allworth Press, 2001. Link: www.allworth.com





Wie kann man sich für seine eigenen Songs stark machen, die Wertschöpfung aus den eigenen Copyrights steigern? Als Independent Publisher/Self-Publisher. Ein Ratgeber, der Mut macht, Verlagsagenden in die eigene Hand zu nehmen.

Wieviel lässt sich mit Musik verdienen:

Jeffrey Brabec/Todd Brabec: Music, Money and Success: The Insider's Guide to Making Money in the Music Industry, New York: Schirmer Books, 2008. Link: <http://musicandmoney.com>

Fakten, Zahlen, Rechenbeispiele – Einblicke in die finanzielle Welt der Music-Deals wie man sie sonst nicht veröffentlicht findet: Publishing, Recording, TV, Motions Pictures, Commercials, Performances, Broadway, Sampling, Internet ...

Praxis- und Bandratgeber
buhlen ebenfalls um das
musikwirtschaftliche Interesse
der Musikschaaffenden.

Die Vertragssammlung:

Greg Forest: The Music Business Contract Library, CD-ROM included (Contracts, Forms & Worksheets), Milwaukee: Hal Leonard, 2008. Link: www.halleonard.com

Wer verschiedenste Musikverträge im englischen Original lesen möchte, ist hier goldrichtig - abgedruckt und auf der beiliegenden CD jeweils in den Formaten PDF, Word, txt: Verträge in den Bereichen Booking, Distribution, Film Synchronization, Production & Recording, Publishing, Sponsorship, Video uvm. Unschlagbares Preis-Leistungsverhältnis.

Neben dem Wissen und Fakten vermittelnden Sachbuchtiteln bringen Abrechnungsliteratur und Biografien von Musikbusinessprofis und Künstlern die spannenden und oft auch geldwerten Softfacts des Business auf den Punkt – hier reichen sich Staunen, Erkenntnis und Lesespaß die Hände:

Thomas M. Stein: Gesagt getan, Bergisch Gladbach: Ehrenwirth, 2009. Link: www.luebbe.de

Für Musikbusinessinteressierte eine Fundgrube von Marketingweisheiten, A&R-Einsichten und Firmenhistorien aus erster Hand und ohne Blatt vor dem Mund: „Ich kannte Rolf (Schmidt-Holtz)

und verstand mich gut mit ihm. Trotzdem erstaunte mich Middelhoffs Wahl, denn Rolf mochte viele Qualitäten haben, aber vom Musikgeschäft hatte er definitiv nicht die leiseste Ahnung. (...) Das Flugzeug wurde meine zweite Heimat. Rolf nahm mich in meiner neuen Funktion als Verantwortlicher für Marketing und Repertoire überallhin mit, damit ich ihm das Geschäft erklärte. Eine Zeit lang stieg er, wie mir schien, in kein Flugzeug ein, wenn ich nicht dabei war.“

Siggi Loch: Plattenboss aus Leidenschaft, Hamburg: Edel, 2010. Link: www.edel.de

Siggi Loch, der im 2010er Jahr 70 Lenze Leben und 50 Lenze Musikbusiness feierte (u.a. mit einer äußerst feinen ACT-Labelnight auf der MIDEM 2011), publizierte im großformatig feinen Hardcover seine Karriereerinnerungen aus dem deutschsprachigen wie internationalen (Recorded) Music-Business – Härten, Höhen und Tiefen des Geschäfts und seiner Player werden ungeschönt dargestellt.

Tim Renner: Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm! Über die Zukunft der Musik- und Medienindustrie, Frankfurt: Campus Verlag, 2004. Vergriffen! Link: www.campus.de

Hier hat einer seinen Chefposten (Universal Deutschland) hingeschmissen, drei Wochen Weltreise gemacht, seine Beobachtungen mit seinen momentanen Brancheneinsichten gekreuzt und - voilà - ein Buch geschrieben, das abrechnet und gleichzeitig in einer Umbruchsphase der Musikindustrie nach vorne gedacht hat.

Jack White: Mein unglaubliches Leben, München: Riva, 2010. Link: www.m-vg.de/riva

Unglaublich, was Horst Nußbaum als Produzent und Urheber (der „GEMA-König“!) im europäischen, aber auch amerikanischen Musikmarkt erreicht hat - als kleine Erinnerungstützen: Laura Branigan „Selfcontrol“, Pia Zadora und Jermaine Jackson: „When The Rain Beginns To Fall“

Praxis- und Bandratgeber buhlen ebenfalls um das musikwirtschaftliche Interesse der Musikschaaffenden, eine kleine Auswahl:

Robert R. Kessler: Crashkurs Musikmanagement. Professionelles Selbstmanagement für Musiker, Bergkirchen: PPV Medien, 2006. Link: www.ppv-medien.de

Jörn Kachelrieß: Selbstvermarktung für Musiker. Erfolgreich ohne Plattenvertrag. Strategien für Bandkonzeption, Onlinepräsentation, Eigenvertrieb und Guerilla-Marketing, Bergkirchen: PPV Medien, 2008. Link: www.ppvmedien.de

Jana Stanfield: Making & Selling Your Own CDs & Cassettes, Ohio: Writer's Digest Books, 1997. Link: www.janastanfield.com

Branchenmedien/Fachmagazine mit täglichem Newsletterservice, Musikatlanten, Medienverzeichnisse, Online Datenbanken der Musikmessen uvm. ergänzen die Spezialliteratur zum Thema Musikbusiness.



GÜNTHER WILDNER

Geboren 1971, lebt mit seiner Familie in Wien. Studierte Musikwissenschaften und Kulturmanagement. Gründer und Geschäftsführer der Musikbusiness-Dienstleistungsagentur Wildner Music

und des Musikverlags Wildner Music Publishing. Weiters: Generalsekretär des Österreichischen Musikrats, Vorstandsmitglieder der Musikergilde und des Kulturrat Österreich.

Am Institut für Populärmusik hält er die Lehrveranstaltungen „Musikwirtschaft 2“, „Exkursionen zur Musikwirtschaft“ und „Praktikum Musikwirtschaft“

www.wildnermusic.com





Diplom- und Masterarbeiten im Bereich Populärmusik - 2007 bis 2011

 BETREUT VON HARALD HUBER (IPOP)

2007

Falb, Viola: Hans Koller. Die künstlerische Entwicklung des österreichischen Jazzsaxophonisten anhand ausgewählter Transkriptionen

Gasselsberger, Martin: Die Entwicklung der Jazz-Pop-Rock-Musik (JPR) im Oberösterreichischen Landesmusikschulwerk

Hacker, Stefanie: „One Woman Show“. Ausgewählte Vokalistinnen/Pianistinnen in Jazz, Pop/Rock und Worldmusic

Kertész, Endre: „Music is not dead, it just smells funny“. Crossover am Beispiel „Triology“

Leite, Luis: Life and Work of Guinga

Neuner, Lina: The Chess Players. Semiotische Analysen ausgewählter Kompositionen von Wayne Shorter

2008

Brezowsky, Christine: Elly Wright. Jazzsängerin und Gesangspädagogin aus Österreich

Danzer, Barbara: Zbigniew Seifert. Biographie und Stilistik des polnischen Jazzgeigers

Hassfurther, Sophie: Gil Evans als Arrangeur und Komponist. Eine Stilanalyse ausgewählter Stücke des Gil Evans Orchestras

Mayrbäuerl, Mathias: Messiaens Modi und deren Verwendung in der improvisierten Musik

Spazierer, Gerlinde: Tangerine Dream. Dokumentation der Bandgeschichte

Speckl, Sabine: Janis Joplin. Der Blues, ihr Leben und ihr Gesangsstil

Swaton, Alexander: Reggae. Geschichte und Gegenwart jamaikanischer Musik

2009

Chao, Sheng-Hsiu: Improvisation und musikalische Vielfalt in Taiwan

Haberhauer, Astrid: Ludwig Hirsch als Chansonnier und kritischer Liedermacher unter besonderer Beleuchtung des Albums „Bis zum Himmel hoch“

Harrison, Marcus: Zeitgenössische christliche Populärmusik. Ein Songbook, 2009.

Koller, Gabriele: Die Djembé und ihre weltweite Verbreitung. Traditioneller und populärer Gebrauch des Instruments durch westafrikanische Musikerpersönlichkeiten und deren Formationen

Prinz, Peter: Bruce Springsteen. Eine Reise nach Nirgendwo auf der Suche nach Erlösung

Reichel, Petra: Falco. Zwischen Mensch und Kunstfigur

Schennach, Sandra: Faces & Places. Zur Musik des Jazzpianisten Joe Zawinul

Wällstädt, Lukas: Kinästhetisches Lernen in der Populärmusik

2010

Jagschitz, Philipp: Fritz Pauer – Leben und Musik des österreichischen Jazzpianisten anhand ausgewählter Beispiele.

Juhász, Barnabas: Komposition, Arrangement und Produktion eines eigenen Albums in einer stilistischen Mischung aus deutschsprachiger Popmusik und Acid Jazz

Kohler, Mario: Das Altsaxophon im Jazz am Beispiel von Charlie Mariano, Kenny Garrett und Paquito D’Rivera.

Mayrhofer, Johannes: Blattspielen. Einblicke in die Forschung und Möglichkeiten für die Pädagogik

Schiehsl, Katharina Johanna: The Andrew Sisters. Karriere, Umfeld und Bedeutung des US-amerikanischen Vokaltrios

Simmer, Helmut: Die Stimmfunktionen: Strategien des Umgangs in Klassik und Populärmusik

2011

Müller, Andreas: Die Songs von Oasis. Melodieanalyse am Beispiel des Albums „(What’s the Story) Morning Glory?“

Lamm, Christian: Joshua Redman. Analysen des Personalstils anhand ausgewählter Titel der Band „Joshua Redman Elastic Band“

Wolfger, Christian: Filmmusikkomposition anhand ausgewählter Beispiele der Komponisten John Williams und Howard Shore

Holter, Martin: Moderne Computertechnologien im Musikunterricht

Lidauer, Rainer: Extreme Metal

Rehn, Bernhard: Marc Ribot. Stilanalyse eines Avantgarde-Gitarristen anhand seiner Interpretation kubanischer Musik

Scheed Michael: Harri Stojka. Der Personalstil des österreichischen Gitarristen anhand des Albums „A Tribute to Swing“

Dissertation

Wagner, Reinhard: Speedpicking. Virtuosität und Showcharakter eines Gitarrestils der Populärmusik (2010).

 BETREUT VON MICHAEL HUBER (INSTITUT FÜR MUSIKSOZIOLOGIE)

2008

Saleschak, Julia: Das Musikerziehungsstudium zwischen Kunst, Lehre und Wissenschaft – unter besonderer Berücksichtigung seiner Stellung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Salzbrunn, Andreas: Musik als Trend und Ausdrucksmittel – eine empirische Untersuchung der Musiksozialisation von Jugendlichen.

2011

Wösch, Laura: Das Musikfestival rampenfiber als Beispiel für queer-feministische Raumproduktion im

kulturellen Raum.

Rupert, Cornelia: Musikalische Kurswochen in Österreich – Teil der Erwachsenenbildung. Empirische Erhebung von Angebot und Nachfrage.

Rollenitz, Michael: Hören im Musikunterricht – Überlegungen basierend auf einer Befragung zum Hörverhalten von Jugendlichen.

Strauß, Sigrid: In Österreich lebende und wirkende Komponistinnen und Komponisten zeitgenössischer Kunstmusik in einer digitalisierten Gesellschaft.

Schranz, Walter: Institutionelle Jugendarbeit im burgenländischen Chorwesen.

 BETREUT VON PETER TSCHMUCK (INSTITUT FÜR KULTURMANAGEMENT)

2007

Evangelos, Mitrou: Marketing vor dem Hintergrund des digitalen Musikvertriebs

Sedlak, Isabella: FRAU PRODUZIERT. Erfolgsstrategien von Musikerinnen und Produzentinnen der Populären Elektronischen Musik in Wien

Litschauer, Sandra: Klingeltöne – Branchenübergreifende Innovationen und Netzwerke in der Tonträgerindustrie

2008

Abfalter, Dagmar: Das Unmessbare messen. Die Konstruktion von Erfolg im Musiktheater

Niel, Andrea: Die Geschichte der Tonträgerindustrie in Österreich ab 1967

2009

Hemmer, Evelyn: Die Veränderungen der Musikrezeption durch das Web 2.0 und deren Auswirkung auf die Musikpromotion.

Gruber, Alexandra: Die Auswirkungen von Web 2.0 auf die Selbstvermarktung von Musikerinnen und Musikern am Beispiel von MySpace

Halbmayr, Anton: Vermittlung und Vermarktung von klassischen Künstlern in Theorie und Praxis

Bramböck, Stefanie: Die Wiener Jazzszene.

Wachstumspotenzial durch Arbeits- und Produktionsbedingungen einer Musikszene

Schmidt, Dominik-Lukas: Label 2.0. Das Independent Label im digitalen Zeitalter

2010

Jamin, Jens: Analoge und digitale Plattenspeicher als





physische Tonträger – zur Etablierung von Formaten auf dem internationalen Markt

Shen, Tan: Selbstmanagement in der Tonträgerindustrie

Eberle, Martin: Das Jazzorchester Vorarlberg (JOV). Geschichte und Businessplan

Heiss, Melanie/Löffler, Thomas: Besucherstrukturanalyse des Musik-Festivals Grafenegg und qualitative Untersuchung der wirtschaftlichen Auswirkungen von Kulturveranstaltungen

Diesenreiter, Alexander: Die Markenarchitektur der EMI Music Group

2011

Rütgen, Monica: Warum verwenden Musikschafter Creative Commons Lizenzen? Eine qualitativ-empirische Analyse der Motive für die freie Weitergabe von Musikwerken

Rajnai, Nikolett: Der Live-Musik-Sektor im Zeitalter der Digitalisierung

Milan, Ivica: Die innovativen Geschäftsmodelle des Musikmarketings im Rahmen des Web 2.0

Moser, Michael: Die Rolle von Social-Network-Sites im Web-Marketing von Musik

Đermanović, Ivona: Ethnische Ökonomie am Beispiel des Livemusik-Sektors populärer Balkanmusik in Wien

Steinlechner, Siegfried: Ein Netzwerk audiovisuelle Medien Österreich. Grundlagen eines Netzwerkmodells zu Rettung und Erhalt des audiovisuellen Erbes Österreichs

Dünser, Valentin: Und sie dreht sich doch – Was Musiklabels dazu bewegt auf Schallplatte zu veröffentlichen

Kunz, Florian: Der wirtschaftliche Erfolg österreichischer Dialektpopmusik am heimischen Musikmarkt



INSTITUT FÜR POPULARMUSIK

■ ANTON VON WEBERN PLATZ 1
A-1030 WIEN

■ TEL: +43-1-71155-3801
FAX: +43-1-71155-3899

■ OFFICE@IPOP.AT
WWW.IPOP.AT