

KOLLEKTION 2017

■ MAGAZIN DES INSTITUTS FÜR POPULARMUSIK

■ UNIVERSITÄT FÜR MUSIK UND DARSTELLENDEN KUNST WIEN

15
JAHRE
IPOP

ipop.

INSTITUT FÜR POPULARMUSIK

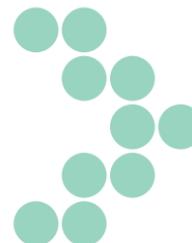


universität
für musik und
darstellende
kunst wien

KOLLEKTION 2017

■ **MAGAZIN DES INSTITUTS FÜR POPULARMUSIK**

■ UNIVERSITÄT FÜR MUSIK UND DARSTELLENDEN KUNST WIEN



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 Jahrzehnte popularmusikalischer Aufbauarbeit, Gulda, Knef und Improvisationen im Leitungsteam
Interview mit dem ipop Leitungsteam
- 13** 15 Jahre ipop – Das Programm
16. & 17. November 2017
- 15** Hochgeschätztes Tiefparterre
Eine Jazzoper von Gerald Schuller und Harald Friedl
- 18** Pannonica Project meets mdw –
Instrumentalistinnen und Komponistinnen
im Jazz
Von Gina Schwarz und Magdalena Fürnkranz
- 22** PERFORMING DIVERSITY:
Aufführungsrituale von aktueller Musik in
Österreich – eine vergleichende Stilfelder-
Analyse
Von Harald Huber und Magdalena
Fürnkranz
- 26** Musik & Theater neu gedacht
„Liebe Hoch 16“ & „Höllenangst“ –
zwei Produktionen von Komponist
Clemens Wenger
- 31** Das Musikbusiness in der Blockchain
Von Peter Tschmuck
- 37** Publikationen zu Musikrezeptionsforschung
und Eurovision Song Contest
Von Michael Huber und Magdalena
Fürnkranz
- 40** CUBE – Komponieren & Musizieren im
Großformat
Interview mit Herbert Pichler und Gerd
Hermann Ortler
- 46** Bachelor-, Diplom-, Master- und
Doktorarbeiten 2015 bis 2017 im Bereich
Populärmusik
- 49** Workshops, Symposien und Vorträge am
ipop 2016 und 2017
- 53** Text- und Buchprojekte für Musiker/innen –
ein unterschätztes Potential
Von Günther Wildner

Editorial



Das Institut für Populärmusik feiert 2017 sein 15-jähriges Bestehen im Rahmen der Feierlichkeiten anlässlich 200 Jahre mdw. Aus den ersten Anfängen des Fachbereichs Populärmusik um 1980 ist mittlerweile ein großes Institut mit über 50 MitarbeiterInnen geworden, das künstlerisch, pädagogisch und wissenschaftlich unsere Universität in einem entscheidenden Punkt bereichert: Durch die musikalisch-stilistische Bandbreite des Instituts – von experimenteller Improvisation über Jazz, Pop/Rock, World Music und Elektronik bis zu Show & Entertainment – bekommt die Zielsetzung der mdw, die Diversität des Musiklebens abzubilden, ein reales Gesicht. Diese Vielfalt spiegelt sich auch in der vorliegenden Ausgabe des Institutsmagazins „Kollektion“. Ein Interview mit dem fünfköpfigen Leitungsteam, das auch auf die aktuellen Entwicklungsperspektiven des Instituts eingeht (Projektvariante, Performance-Studium) bildet den Startpunkt. In weiterer Folge werden ambitioniertere künstlerische Projekte im Crossover-Bereich von Jazz, Pop und Klassik (CUBE u.a.) bzw. eine Gender Workshop Reihe (Instrumentalistinnen im Jazz) vorgestellt. Weiters bekommen wissenschaftliche Projekte eine Plattform (Forschungsprojekte wie Performing Diversity, Musikhören 2.0, ESC) und werden Beiträge zu neuen Entwicklungen des Musikmarkts präsentiert. Für die Redaktion des Magazins ist Günther Wildner, für die grafische Gestaltung Angelika Kratzig verantwortlich. Diesem bewährten Team gebührt auch diesmal wieder Applaus, Dank und Anerkennung.

Harald Huber (Herausgeber)



Über Jahrzehnte populär- musikalischer Aufbauarbeit, Gulda, Knief und Improvisationen im Leitungsteam

■ DAS IPOP LEITUNGSTEAM IM GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER

Günther Wildner: Was waren die Anfänge der Populärmusik an der Musikuniversität Wien?

Harald Huber: Wenn ich ganz weit aushole, begann es mit Friedrich Gulda im Jahr 1969.

Er hatte der Musikakademie den ihm zugeordneten Beethoven-Ring zurückgeschmissen mit der Begründung, die Ausbildungsinstitution ignoriere 90% der Musik dieses Planeten. Ich hatte Gulda auch beim Musikforum Viktring erlebt und er war neben anderen Dingen der Anstoß, in die Studentenvertretung zu gehen und daran zu arbeiten, dass sich an der damals gepflegten Ignoranz gegenüber einer großen Breite an Musikstilen etwas ändert. Im Jahr 1973 wurde dann eine Studienplanreform vom damaligen Abteilungsleiter Musikpädagogik Hans Maria Kneihls angestoßen mit dem Ziel, die vorliegenden Studienpläne, die alle noch auf die Zeit vor 1945 zurückgegangen waren, einer grundlegenden Überarbeitung zu unterziehen. Bei der Reform des Lehramtsstudiums Musikerziehung wurde eine Lehrveranstaltung „Pop und Jazz“ geplant. Kneihls hatte Kontakt mit dem damaligen Rektor der Hamburger Musikhochschule Hermann Rauhe, der erste, der schon um 1960 Jazz als Unterrichtsgegenstand forderte und der den Begriff „Populärmusik“ (in

Anlehnung an den englischen Begriff „popular music“) prägte. Daher hieß die Einführungsveranstaltung schließlich bei Inkrafttreten des Studienplans 1980 „Populärmusik 1“. Gleichzeitig führte die ÖH Gespräche mit Erich Kleinschuster, der uns Fritz Ozmec (damaliger Schlagzeuger der ORF Big Band) für die Einrichtung eines Lehrgangs für Jazzschlagzeug empfohlen hat. Als das dann auf dem Weg war, endete mein Zivildienst, und es erreichte mich ein Anruf vom Studienkommissionsvorsitzenden Heinz Kratochwil: Sie hätten Interesse, dass ich mich bewerbe. Ich war erstaunt, aber folgte der Einladung natürlich. Dann ging es los mit der bereits erwähnten zweistündigen Vorlesung, bald darauf kam eine „Ensemble“-Lehrveranstaltung dazu, die ich mit Fritz Ozmec gemeinsam geleitet habe.

GW: Was waren die weiteren Schritte im Ausbau des Fachbereichs?

HH: In der Ära Ewald Breunlich (Abteilungsleiter Musikpädagogik) bzw. Hartmuth Krones (StuKo Vorsitzender) erreichten wir, dass der Populärmusikunterricht am Instrument nicht als Zweitinstrument sondern als zentrales künstlerisches Fach eingerichtet wurde, zunächst für Schlagzeug, Tasteninstrumente und Saxophon. Was das Saxophon betrifft, hatte ich Wolfgang Puschnig bei einem Jazzfestival in Bleiburg erlebt und danach eingeladen, an einem Hearing teilzunehmen, das war ca. Mitte der 80er Jahre.

Wolfgang Puschnig: Genau, wobei in meiner Anfangszeit Saxophon noch, wie gesagt, als Nebenfach geführt wurde. Da ich in weiterer Folge nicht alle Hauptfachstunden übernehmen konnte, stießen Klaus

Im Jahr 1973 wurde dann eine Studienplanreform vom damaligen Abteilungsleiter Musikpädagogik Hans Maria Kneihls angestoßen



FOTO: ARCHIV IPOP

Dickbauer und Martin Fuss zum Team dazu für Saxophon als zentrales künstlerisches Fach.

Martin Fuss: Mein ORF Big Band-Kollege Fritz Ozmec hat mich damals zur Bewerbung ermuntert und im Herbst 1991 ging es für Klaus und mich los. Danach erinnere ich mich an unser Anliegen, immer mehr Instrumente als zentrale künstlerische Fächer zu installieren und einzurichten. Das ist gut gelungen und bis heute so geblieben.

HH: Die Gitarre war eines der nächsten Instrumente, und den Bass konnten wir über den Zwischenschritt des „Bass-Praktikums“ für Gitarristen etablieren.

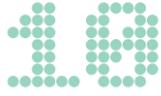
GW: Wie kam es zu deiner Unterrichtstätigkeit an der Musikhochschule, Herbert?

Herbert Pichler: Über Franz Hautzinger, mit dem

ich studiert und viele gemeinsame Projekte in Graz gemacht hatte, entstand mein Kontakt zum Haus. Er hatte mich gebeten, mich zu bewerben. Es hat geklappt und 1994 habe ich begonnen, da waren für die Tasteninstrumente bereits Reinhard Theiser seit den 80er Jahren und Heribert Kohlich seit 1992 da. Zusammenfassen darf ich unsere Entwicklung mit einem augenzwinkernd gemeinten Bild kommentieren: Es hat im Keller begonnen und ist ein Aufstieg ins Erdgeschoss geworden. In unserer Instrumentengruppe kamen in einem weiteren Schritt Hannes Otahal und Erwin Schmidt hinzu, später dann ca. im Jahr 2004 stießen aufgrund des Nebenfächerbedarfs bei den Tasteninstrumenten die Kollegen Albin Janoschka, Karen Asatrian, Wolfgang Bayer, Augustinus Brunner, Walter Chmela und Paul Urbanek hinzu.

Harald Huber, Martin Fuss, Wolfgang Puschnig, Patricia Simpson, Herbert Pichler (v.l.n.r.)





Patricia Simpson: Schließlich hat man sich entscheiden auch „eine Art“ Gesang der Populärmusik zu installieren. 1994 machte mich Ines Reiger bei einem Studiojob drauf aufmerksam, dass ich mich für das Wahlfach „Gesangspraktikum“ für klassische Sänger/innen der Studienrichtung IGP bewerben kann. Ich hätte sonst bestimmt nicht von dieser Gelegenheit

Wir haben ein anderes, offeneres Profil. Bei uns endet die Geschichte der populären Musik nicht im Jahr 1967.

erfahren. Ich hatte fürs Hearing Songs aus verschiedenen Musikstilen vorbereitet und einen Rocksong in der Hinterhand gehalten, falls das nötig werden würde, ich wusste: „So eine Chance bekommst du nicht zweimal!“

HH: Das war dann „When A Man Loves A Woman“, noch dazu a cappella, daran erinnere ich mich noch genau!

PS: Monate später habe ich dann erfahren, dass ich einen Lehrauftrag für einige Stunden bekommen werde, parallel zu mir war damals Timna Brauer für ein Semester bei uns tätig. Ihre „Nachfolgerin“ war Elfi Aichinger. Jahrelang haben wir dann dieses Praktikum unterrichtet, und versucht „mehr“ draus zu machen. In Zusammenarbeit mit Wolfgang Heißler haben wir zunächst den Schwerpunkt, dann das Hauptfach installiert. Etliche Studierende haben großes Engagement eingebracht, um dieses Heranwachsen durchzusetzen.

HH: So arbeiten wir heute daran, die Posaune, mit dem übrigen Studienplan zu verknüpfen und abzusichern.

MF: Die Trompete möchte ich noch nennen, die in den Jahren 2006 bis 2008 zum Hauptfach wurde.

GW: Wie kam es zur Institutsgründung?

HH: Durch die Universitätswerdung der Kunsthochschulen und die damit verbundene Möglichkeit, ein Institut für Populärmusik zu gründen. Bereits im Mai 2000 hielten wir zu diesem Thema eine Institutsversammlung ab und fassten den Beschluss, ein künstlerisch-wissenschaftliches Institut anzustreben. Die tatsächliche Institutswerdung erfolgte 2002, nach einer Überarbeitung trat der neue IGP Studienplan 2003 in Kraft.

MF: In dieser Zeit von 2000 bis 2004 waren die Reformherausforderungen aufgrund rechtlicher Unklarheiten und Schwierigkeiten und vorzunehmender Novellierungen des Universitätsgesetzes groß, aber schließlich ist die Gesetzgebung der im Wandel begriffenen Kunstuniversitäten in der geeigneten Weise „gekippt“, wie man das damals bezeichnet hat. Eine einmalige Chance für uns.

WP: Mit 2009 haben wir aus Notwendigkeit und Überzeugung ein innovatives Konzept zur Führung des ipop erarbeitet: das aus fünf Personen bestehende Leitungsteam.

HP: Eine Erfolgsgeschichte. Als Leitungsteam achten wir sehr darauf, dass wir unsere Ziele mit Nachdruck vorantreiben, dass immer etwas weitergeht. Unser Fünfer Team hat sich bewährt und arbeitet sehr gut zusammen.

HH: Wir sind alle improvisierende Musiker, und das wirkt sich enorm positiv auf das Agieren des Leitungsteams aus. Wir haben dieses geheimnisvolle Fluidum aus „Ich lasse laufen“, „Ich greife ein“ und „Ich fühle mich verantwortlich“.

PS: Wir sind als Musikerinnen und Musiker gewohnt, jede/jeder sowohl solistisch als auch als Band ein Stück gemeinsam zu performen.

HP: Das Fünfer Team ist breit aufgestellt und ist ein Zeichen für gleichzeitige Heterogenität und homogene Wirkung des Instituts.

GW: Welche Alleinstellungsmerkmale kennzeichnen das ipop?

MF: Dass wir als künstlerisch-wissenschaftliches Institut doppelt aufgestellt sind, das gibt es an der Musikuniversität sonst nicht und auswärts ebenfalls kaum.

HH: Ja, dass man an einem Institut für Populärmusik dissertieren kann, das gibt es nur an der mdw!

MF: Das nächste Alleinstellungsmerkmal ist die stilistische Bandbreite unseres Instituts. Wir sind also weder ein Jazz- noch ein Pop-Institut – mit zusätzlich vielen darüber hinausgehenden Nuancen. Das ist etwas Besonderes, weil es den Studierenden viele Wege öffnet, viele Möglichkeiten bietet. Es entstehen bei uns unterschiedliche Plätze, sich zu finden und sich inspirieren zu lassen – und das für Studierende und Lehrende!

HH: Wir bieten Qualifizierung von der freien Improvisation bis zum Schlager, ich erinnere mich an eine Prüfung „Tastenteinstrumente der Populärmusik“ mit einer beeindruckenden Version von „Für mich

soll's rote Rosen regnen“ (Hildegard Knef).

PS: Mein Mädchennamenname ist Schlager.

WP: Der Bund wollte übrigens keine zwei Jazzinstitute in Graz und Wien. Auch das hat zu unserer einzigartigen Positionierung beigetragen.

GW: Spielen die genannten Alleinstellungsmerkmale eine große Rolle bei den Bewerber/innen fürs Studium am ipop?

MF: Grundsätzlich hat sich das Studienangebot in unserem Feld im tertiären Bildungsbereich enorm vergrößert. Die Studierenden schauen sich daher genau an, was sie bekommen können, entlang der eigenen Wünsche. Welchen Lehrer und welches Umfeld und welche musikalische Orientierung hätte ich gerne? Das schlägt dann oft zu unseren Gunsten aus. Wobei man klar sagen muss, dass jede Ausbildungsstätte in Österreich ihr ganz eigenes Profil hat: JIM – Institut für Jazz und Improvisierte Musik in Linz, Studiengang Jazz am MUK – Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien, Institut für Jazz an der Kunstuniversität Graz usw. Wir haben ein anderes, offeneres Profil. Bei uns endet die Geschichte der populären Musik nicht im Jahr 1967.

GW: Welche Vorteile kann das ipop noch anbieten?

PS: Bei den Gesangslehrer/innen sind fünf ganz verschiedene Persönlichkeiten mit unterschiedlichen Ausrichtungen am Werk. Wir tauschen untereinander laufend Studierende. Da bin ich stolz drauf, weil der Unterricht dadurch enorm vielfältig wird. Das spricht sich bei den Studienwerber/innen herum.

MF: Saxophonstudierende haben bei uns auch den großen Vorteil, temporär bei einem anderen Lehrer des Hauses studieren zu dürfen. Das kann in der Klassik sein, oder meine Hautfachstudierenden werden über einen gewissen Zeitraum von meinen ipop-Kollegen Wolfgang Puschnig bzw. Klaus Dickbauer unterrichtet. Diese Möglichkeiten werden gerne in Anspruch genommen und sehr geschätzt.

PS: Das ist geradezu ein „Muss“, dadurch profitiert man enorm. Vom althergebrachten Konkurrenz- und Meister-Schüler-Prinzip halte ich nichts.

HH: Wir sind derzeit auch mit dem neuen Hauptfach im Lehramtsstudium sehr erfolgreich und leisten damit einen effektiven Beitrag, den Lehrermangel im schulischen Musikunterricht zu beheben.

MF: Alles, was ME (Musikerziehung) heißt, muss auch eine populärmusikalische Kompetenz aufweisen. Das war der Ausgangspunkt damals und ist nach

wie vor unsere Zielbeschreibung und unsere tägliche Herausforderung. Gerade die Ensembleleitung ist extrem wichtig für zukünftige Klassen- und Musikschullehrer. Das muss immer im Fokus bleiben!

HH: Weiters beginnt eine sehr positive Entwicklung der Projektvariante im IGP Masterstudium.

GW: Was sind Zukunftsvisionen für das ipop?

HP: Das neue und mittlerweile fix geplante Performance-Studium. Es hat sich schlicht aus der Tatsache entwickelt, dass wir eine nicht geringe Anzahl an Studierenden haben, die sich stärker künstlerisch als pädagogisch ausbilden wollen, der Konzertfachbedarf ist also definitiv gegeben. Eine eigene Studienkommission soll dafür eingerichtet werden. Nichtsdestotrotz kann ich aber den IGP Bachelor/Master einfach immer und wärmstens empfehlen, denn es macht Musikschaffende durch die Unterrichtsseite komplett und vielfältig einsetzbar.

WP: Beim neuen Performance-Studium sollen Studierende auch mehr Zeit zum Üben bekommen.

MF: Und sie sollen dabei Räume im Curriculum bekommen, um ihr persönliches Profil soweit zu steigern, dass sie künstlerisch kompetent auftreten und aus der Masse herausstechen können, im Idealfall von der Kunst leben. Die maximale Förderung in ihren Möglichkeiten steht ganz oben und etwaige Defizite sollen aufgearbeitet werden.

PS: Das, was wir bisher konzertfachartig mitgearbeitet, haben, können wir dann mit dem Performance-Studium deutlicher und zielgerichteter herausholen.

Mit den modernen Vermarktungsinstrumenten ist vieles möglich, aber letztlich musst du die Qualität im Live-Betrieb vorweisen können.

WP: Du musst es schaffen, die eigenen Ideen wirklich gut hinzustellen. Mit den modernen Vermarktungsinstrumenten ist vieles möglich, aber letztlich musst du die Qualität im Live-Betrieb vorweisen können.

MF: Die schönste Verpackung nützt nichts, wenn der Inhalt nicht entspricht. Wenn du Top-Inhalte hast und auch noch gut vermarktest, kannst du Erfolg





haben. Du musst die beste Persönlichkeit werden, die möglich ist.

HH: Der Qualitätsaspekt soll sich am ipop mit der stilistischen Breite verknüpfen und auf diese Weise das Angebot unserer Universität erweitern. Die künstlerischen Profile können dabei von Konzept-Pop bis Mainstream Jazz, von Electronic bis World Music reichen.

MF: Eine fundierte und breite musikalische Grundausbildung, wie sie bei uns vermittelt wird, erachte ich als essenziell, genau das zeigen die Karrieren der jungen Generation vom Hip Hop bis Jazz – Volksmusiker/innen mit außergewöhnlichem Naturtalent bilden zu jeder Zeit die Ausnahme von der Regel.

GW: Folgen den immer professionelleren Ausbildungen junger Musiker/innen auch erhöhte Chancen auf Erfolg?

MF: Da bin ich mir nicht so sicher, weil die Möglichkeiten, vom Musikmachen zu leben nicht einfacher sondern komplizierter geworden sind. Dieses raue Umfeld verlangt umso mehr nach einer besonders fundierten Ausstattung und Ausbildung.

HH: Der springende Punkt beim Performance-Studium ist, dass wir uns die Teilnehmer selber aussuchen können und außergewöhnliche Talente mit besonde-

Publikum wohlfühlt, dann hast du gewonnen.

MF: Du musst dich den Leuten öffnen, auf sie zugehen. Aber auch Reserviertheit gegenüber dem Publikum kann erfolgreich sein, wie unzählige Beispiele aufzeigen.

HH: Der Schauspielaspekt auf der Bühne ist wesentlich.

MF: Wir brauchen, um noch eine Vision zu formulieren, ein geeignetes Studio und eine dahingehende finanzielle und platztechnische Lösung. Die Zusammenstellung eines Studioensembles im Rahmen des Curriculums finde ich hervorragend.

HP: Aus meiner Sicht halte ich den internationalen universitären Austausch hinsichtlich Studierenden, Lehrenden, Konzertprogrammen, Ideen uvm. für besonders wichtig.

GW: Was ist das ipop zusammenfassend in wenigen Worten?

PS: Eine eigene Uni in der Uni, weil es bei uns alles gibt. Kunst, Pädagogik und Wissenschaft.

HH: Ein Wunder: von null zu Ende der 70er Jahre auf hundert heute: über 50 Lehrende, hohe Studierendenzahlen und eine ungeahnte Vielfalt. Das hätte in den Anfängen niemand für möglich gehalten.

 Das ipop Leitungsteam besteht aus Wolfgang Puschnig, Patricia Simpson, Martin Fuss, Harald Huber und Herbert Pichler

Ein Wunder: von null zu Ende der 70er Jahre auf hundert heute

ren Anlagen und auch wilde Visionäre nehmen können, auch wenn sie gewisse formale und praktische Kriterien der klassischen Musikkunde noch nicht erfüllen. Wir sind dazu aufgerufen, uns hier in Wien mit herausragenden Projekten und Musikschaffenden international zu positionieren im Sinne der lange tradierten Exzellenz der mdw.

MF: In jeder Generation gibt es außergewöhnliche Talente – das hat sich quantitativ über die Jahre nicht groß geändert, das generelle Niveau ist freilich sehr gestiegen. Die Notwendigkeit von Bühnenpräsenz, Performance und Entertainment hat sich als Karriereanforderung ebenfalls in den Köpfen verfestigt, vom Allrounder bis zum Rulebreaker.

PS: Als Musiker/in muss man lernen, das eigene Können so entspannt zu präsentieren, dass sich das

15 Jahre ipop



DAS PROGRAMM

15 Jahre ipop
Do, 16. & Fr, 17. November 2017
ab 15.00 Uhr

Performing Research
 Podiumsdiskussionen
 Konzerte

Programm: ipop.at

Fanny Hensel-Saal
 Joseph Haydn-Saal
 Anton-von-Webern-Platz 1
 1030 Wien

mdw200.at
 ipop






PROGRAMM

Do, 16. November 2017

Fanny Hensel-Saal

15.00 Begrüßung und Eröffnung

Vizerektor Christian Meyer

Präsentation „Performing Diversity“ Musik aus Österreich 2010–2015

Harald Huber, Magdalena Fürnkranz

Performing Research

Kurzpräsentationen von Masterarbeiten mit künstlerischen Beiträgen

Clash Concert

Untypische Kontexte und Aufführungsrituale: Schlager als Klassik, Neue Musik als Jazzrock, Sting als Alte Musik, Hermann Leopoldi als Rocksong, Eisler als Bolero, Wanda als Lounge Jazz, ... mit Elisabeth Jahrman, Burkhard Stangl, Patricia Simpson, Gregor Aufmesser, u.a.

Mary Broadcast Band

Joseph Haydn-Saal

18.00–18.15 big.mdw.band

4 Kompositionen von Studierenden der vergangenen Jahre
Aktuelle Teilnehmer_innen der LV Big Band

18.25–18.50 Woody Black 4

Oscar Antoli – cl, bcl / Daniel Moser – bcl / Stephan Dickbauer – cl / Leonhard Skorupa – bcl

19.00–19.30 Schaffer//Asatrian//Sageder

Horst-Michael Schaffer – tp / Karen Asatrian – p & voc / Philipp Sageder – voc & FX

19.40–20.20 Hochgeschätztes Tiefparterre

(Querschnitt)

Eine Jazzoper von Geri Schuller und Harald Friedl
Patricia Simpson, Philipp Sageder, Vanja Toscano de Almeida, Julian Albert Kranner – voc, Gregor Aufmesser – db / Geri Schuller – keys / Markus Nentwich – tb / Peter Joyce – reeds, Johannes Peer – tp / Fritz Ozmec – dr

20.30–21.00 ... paragon of virtue?

Elfi Aichinger – voc & comp / Wolfgang Puschnig – reeds / Paul Urbanek – keys / Raphael Preuschl – b

21.10–21.40

Simpson's Projekt

Patricia Simpson, Vanja Toscano – voc / Gerald Gradwohl – g / Otto-Andreas Bruckner – b, Karen Asatrian – keys / Mario Lackner – dr

21.50–22.10 Gina Schwarz ipop Unit

Gina Schwarz – b, comp / Fabian Rucker – reeds / Primus Sitter – g, Hepi Kohlich – p / Mario Lackner – dr

22.20–22.35

Reinhard Theiser Quartett

Reinhard Theiser – voc, keys / Willi Langer – b / Mario Lackner – dr / Wolfgang Bayer – keys

22.45–23.15 Count Basic Instrumental

Peter Legat – g / Willi Langer – b / Martin Fuss – reeds / Horst Michael Schaffer – tp, Leonhard Paul – tb / Mario Lackner – dr / Luis Ribeiro – perc / Herbert Pichler – keys
Moderation: Patricia Simpson

Fr, 17. November 2017

Joseph Haydn-Saal

15.00–16.30 Eröffnung

Vizerektorin Gerda Müller

Podiumsdiskussion 1:

„If you want to go fast, go alone. If you want to go far, go together“ mit Hildegard Bernasconi & Gabriele Rummel (Frauen Musik Büro Frankfurt), Tanja Brueggemann (Komponistin), Helene Griesslehner (Music Women Austria), Conny Zenk (Visuals, Installationen) u.a.
Moderation: Rosa Reitsamer

17.00–18.00 Podiumsdiskussion 2:

Studium „Performance Populärmusik“ mit Vizerektorin Barbara Gisler-Haase und Mitgliedern des Instituts für Populärmusik
Moderation: Harald Huber

18.15 Pause mit Buffet

Gitarrenmusik im Foyer
Wanja Rosenthal

Begrüßung

Rektorin Ulrike Sych

19.00–19.30 Erwin Schmidt Organ Band

Erwin Schmidt – organ / Wolfgang Pointner – g / Horst-Michael Schaffer – tp / Martin Fuss – reeds / Vladimir Kostadinovic – dr

19.40–20.10 „We talked all night“ — Beat Poetry Club

Juci Janoska – voc / Nina Braith – voc / Mira Vegas-Kratochwil – voc / Lilly Janoska – voc / Ursi Wögerer – voc

20.20–20.30 Two Be

Erwin Schmidt – p / Klaus Dickbauer – reeds

20.40–21.10 Homegrown

Wolfgang Puschnig – reeds / Paul Urbanek – keys / Raphael Preuschl – db / Lukas Böck – dr

21.20–21.50 ipop Chor

All you need is love

Aktuelle Teilnehmer_innen des ipop Chors
Leitung: Florian Angerer, Philipp Sageder

22.00–22.45 ipop All Star Big Band

Alumni & Lehrende

23.00–24.00 DJ Daniel Kohlmeigner (Ogris Debris)

Moderation: Patricia Simpson

Hochgeschätztes Tiefparterre

■ EINE JAZZOPER VON GERALD SCHULLER UND HARALD FRIEDL



v.l.n.r.: Christoph Lachberger (verdeckt), Andreas Lachberger, Wolfgang Linhart, Fritz Ozmec



v.l.n.r.: Lynne Williams, Bibiane Zimba, Alexis Lappas, Julian Albert Kranner (verdeckt)

CREDIT: PALOMA NEURKLA

Welches Lokal kann schon von sich behaupten, eine eigens dafür komponierte Oper zu haben? Nicht viele, aber der Jazzclub ZWE kann das – ab jetzt.

Eine Kammeroper als Liebeserklärung an die Regionalliga des Musikbetriebes: Konzertlokale, Jazzclubs und Kellerbühnen, wo der Nachwuchs nachdrängt und die Veteranen noch einmal zeigen, was sie draufhaben. Zu klein für Gewinn, zu laut für die Nachbarn und viel zu unbedeutend fürs Feuilleton. Kein Wunder, dass sich in diesen Rückzugsgebieten das Musiktheater etwas schwer tut.

Nun, diese Lücke soll geschlossen werden. Dieses Stück begnügt sich mit einem vierköpfigen Gesangsensemble und einem Sextett als Orchester. Es benötigt weder Bühnenbild noch Vorhang. Bescheidener noch: Der ideale Spielort verfügt über 8m2 Platz zum Spielen, neugierige Gäste und Enthusiasmus. Kurz, jeder noch so kleine Szenetreff soll „Hochgeschätztes Tiefparterre“ auf den Spielplan setzen und über Nacht zum Opernhaus mutieren können.

INHALT

Das Konzertcafé „Tiefparterre“ ist der ganze Stolz seiner rührigen Inhaberin Donna. Gemeinsam mit ihrer spitzzüngigen Tochter Luise schafft sie es – mehr schlecht als recht – Monat für Monat das Geld für Miete, Strom und Lieferanten zusammenzukratzen. Sie fühlt sich dennoch reich belohnt. Durch die Zuneigung ihres kauzig-familiären Stammpublikums und die Dankbarkeit der Künstlerinnen und Künstler, denen sie Abend für Abend eine bescheidene Bühne für ihre hohe Kunst überlässt. Aber ihr unbekümmertes Prekariat ist bedroht. Eine unheilige Allianz aus Hausverwaltung, lärmgeplagten Anrainern und einem energischen Franchisegeber will sie zur Aufgabe zwingen. Der lästige Künstlertreff soll einem ebenso unauffälligen wie lukrativen Wettlokal weichen – mit Donna als gewinnberechtigter Franchisenehmerin.



Plakat zur Jazzoper „Hochgeschätztes Tiefparterre“



Ein unmoralisches Angebot. Zermürbt von den Forderungen der Lieferanten und den ständigen Querelen mit der Hausverwaltung ist Donna schließlich knapp davor, alles hinzuwerfen. Doch ein unerwartetes Zusammentreffen mit ihrer Jugendliebe Chris lässt sie neue Hoffnung schöpfen. Chris hatte Donna vor 20 Jahren verlassen, um als aufstrebendes Talent sein Glück in den USA zu versuchen. Der große Durchbruch ist ihm zwar nicht gelungen, aber immerhin hat er sich in der Szene Respekt verschafft und eine Reihe von Alben auf renommierten Labels veröffentlicht.

Wird Donna seinen Namen und sein Renommee nützen können, um den Club am Leben zu erhalten? Schließlich hatte sie damals aus Rücksicht auf Chris Zukunftsträume ihre Schwangerschaft verheimlicht und die gemeinsame Tochter alleine in Europa großgezogen. Sie hätte also allen Grund, eine Gegenleistung zu verlangen. In diesen Stunden müssen alle Karten auf den Tisch, denn der Einsatz ist hoch: Entweder mit Patchworkfamilie im Club oder einsam im Wettlokal ...

GERALD SCHULLER ÜBER DIE JAZZOPER

Seit unserer ersten Spielzeit im Juni 2017 ist einiges passiert: Wir sind gerade damit beschäftigt, das Stück ins Englische zu übertragen. Gleichzeitig hat sich ein Agent für Südostasien angetragen, das Stück in Malaysia zu realisieren und auch in Österreich haben wir mit der Agentur Gabi Zillner eine professionelle Betreuung für Booking und PR gefunden. Weitere Aufführungen folgen. Auch im Rahmen des „15 Jahre ipop“-Jubiläums wird ein gekürzter Querschnitt unter Beteiligung von Philipp Sageder und Patricia Simpson konzertant aufgeführt.

DAS DRAMATURGISCHE KONZEPT:

1. Kleine Spielorte, vorzugsweise Musikclubs
2. Der Spielort ist die Kulisse
3. Keine Ortswechsel, keine Zeitsprünge
4. Konzentrische Raumaufteilung: Gesangsensemble zentral, Publikum im Halbkreis, Band an der Peripherie
5. Keine Gesangsmikrofone, kein Bassverstärker

Gerald Schuller im Gespräch mit Ines Reiger in der Ö1-Jazznacht:
<https://soundcloud.com/geri-schuller/o1-jazznacht-geri-schuller-uber-hochgeschätztes-tiefparterre>

SCHAUSPIELER

Donna / eine Clubbetreiberin: Vanja Toscano / Lynne Williams
 Luise / ihre Tochter: Sophie Anna Melichar / Bibiane Zimba
 Tom / Luises Verehrer: Julian Albert Kranner / Simon Xaver
 Chris / Donnas Jugendliebe / Gerichtsvollzieher: Alexis Lappas / Wolfgang Linhart

MUSIKENSEMBLE

Reeds: Andreas Lachberger / Peter Joyce
 Trompete / Flügelhorn: Josef Fuchsberger / Daniel Ott
 Posaune: Christoph Lachberger / Christof Mittermeier
 Klavier: Valentin Schuppich / Gerald Schuller
 Kontrabass : Gregor Aufmesser / Sebastian Küberl
 Schlagzeug / Percussion: Fritz Ozmec / Thomas Käfer
 Asienpremiere am 27. Oktober 2018 im KLPAC Kuala Lumpur, www.klpac.org/



GERALD SCHULLER – KOMPOSITION

1968 geboren in Mistelbach, NÖ.
 1983 Aufnahme am Konservatorium der Stadt Wien, Jazz Klavier
 Studium bei Rudi Wilfer. 1993
 Diplom für Jazztheorie bei Heinz

Czadek. Gründung des Vokalensembles „The Rounder Girls“. Umfangreiche Tätigkeit als Live- und Studiokeyboarder sowie als musikalischer Leiter bei diversen Musical und Theaterproduktionen (Metropol, Volksoper, TdJ, u.v.a.m.)

2003 - Lehrtätigkeit am Institut für Populärmusik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Vorlesungen in den Fächern Komposition und Arrangement, Harmonielehre und Strukturanalyse.
 2015/16 Lehrtätigkeit am Institut für Medienkomposition der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Vorlesungen im Fach Jazztheorie und Arrangement sowie Kompositionsunterricht.

Referenzen Filmmusik: „Vollgas“ (Kino Drama 2009), „What Happiness Is“ (Kino Doku, 2012), „Tatort – Falsch verpackt“ (ORF, 2012), „Tatort – Angezählt“ (ORF, 2013), „Die Gentlemen baten zur Kasse“ (ARTE, 2013), „Zwischen Rampenlicht und Rotlicht“ (ORF, 2014), „Anna Fucking Molnar“ (Kino Komödie, 2017)
 Referenzen Bühnenmusik: „Tintenherz“, Theater der Jugend (2007), „Das doppelte Lottchen“, Theater der Jugend (2009)
 Referenzen Live: Angelika Kirchschrager, Kurt

CREDIT: ARCHIV SCHULLER

Ostbahn, Dancing Stars Orchester, Kurier Romy Awards, The Rounder Girls, Karl Ritzer, Harri Stojka, u.v.a.
www.geraldschuller.at

HARALD FRIEDL – LIBRETTO

1958 geboren in Steyr, OÖ. Studium an der Universität Salzburg. Jahrelang in der Sozial- und Kulturforschung tätig. Leiter des Literaturhauses Salzburg bis 1993.

Dokumentarfilme Kino (Auswahl): Land ohne Eigenschaften (2000), Afrika Representa (2003), Aus der Zeit (2006), So schaut 's aus – G'schichten vom Willi Resetarits (2008), What Happiness Is (2012), Mein Leben als Apfelbaum (2012). Derzeit in Vorbereitung: BROT. Für ORF/3sat u.a. Diesseits von Afrika – Entdeckung Lesachtal (2004), Vom Orchesterleben – Das Tonkünstler Orchester Niederösterreich (2008). Musik-Produktionen mit den Bands Blaumarot und Scheiblingseder, mit Thierry Zaboitzeff sowie dem Spring String Quartet. Libretto für das agnostische Oratorium Engel sind wir selber, Musik: Michael Radanovics. Zahlreiche Erzählungen für bibliophile Bücher, Anthologien, Literaturzeitschriften und für Ö1. Gastdozent an der German Summer School der University of New Mexico, USA; Artist in Residence an der Case Western Reserve University in Cleveland; Lehrbeauftragter für ein Semester an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Von 2012 bis 2014 Gastprofessor an der California State University Long Beach.
www.haraldfriedl.com

ROBERT G. NEUMAYR – REGIE

Robert studierte an den Performing Arts Studios Vienna. Nach seinem Abschluss führten ihn Engagements ans Raimund Theater Wien, Theater der Jugend Wien, die Oper Graz, das Volkstheater Wien sowie ins Off-Theater in Berlin, München, Bozen und Ljubljana. So kreierte er unter anderem die Rollen des „Ältesten Magiers“ in der deutschsprachigen Erstaufführung von Just So!, den „Grinsekater“ in der Uraufführung des Musicals Alice im Wunderland von Henry Mason und Thomas Zaufke und „Ludwig II“ in der Uraufführung Daisy's König, eine Kammeroper über das Leben von Rudolph Moshhammer.
 Seit den letzten Jahren arbeitet er vermehrt als Autor und Regisseur und ist seit Herbst 2015 künstlerischer Leiter des Open House Theatre Vienna. Regiearbeiten

inkludieren A Christmas Carol, The Turn of The Screw, sowie die österreichischen Erstaufführungen von The Timekeepers und Hypnosis. Zuletzt führte er Regie an der Volksbühne Berlin, bei „Endlich Allein“, einem Solo-Chansonprogramm von und mit Mai Horlemann.
www.robertneumayr.com



3-4.
 "Donnas Song"
 (Solo Donna)

Gerald Schuller/Harald Friedl 2018

Ballad 70 bpm

Donna: Wenn der la-ten ei - ne Va-se will' dann

Harmon Mute
 Trp: freely
 Alto Saxophone
 Trp: freely
 Piano: freely
 Bass: freely
 Drums: Ballad 70 bpm
 leiten

2 3 4 5 6

D: schaut' ich zu mit Hoch - SP - mase wie ein-fach ich sie fül - len lass und Schlimm, ich freu mich auf das hin - ter - ler.

Trp: fill out lib

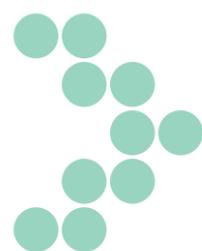
P: Ich se nicht mehr, was ich klä-rem muss, we-der Va-ter-schaft noch Ma - gi - strat ich geh dem Club nun sei - len Gna - den-schuss und

Trp: To Flugelhorn

P: Cu² Au²Mb³ Fu² D⁹ D⁹ Cu² To Flugelhorn
 Au²Mb³ Fu² D⁹ D⁹ Cu² B⁹ Cu² G⁷ Fu² E⁷ D⁹ D⁹

Bs: Cu² Au²Mb³ Fu² D⁹ D⁹ Cu² B⁹ Cu² G⁷ Fu² E⁷ D⁹ D⁹

Ds: Cu² Au²Mb³ Fu² D⁹ D⁹ Cu² B⁹ Cu² G⁷ Fu² E⁷ D⁹ D⁹



PANNONICA PROJECT meets mdw Instrumentalistinnen und Komponistinnen im Jazz

■ VON GINA SCHWARZ UND MAGDALENA FÜRNKRANZ



Die Stage Band mit Gina Schwarz (Mitte)

CREDIT: HANS KLESTORFER



■ Nach dem Zweiten Weltkrieg begann die Entwicklung des Jazz zu einem bedeutenden Teil der österreichischen Musikkultur. Bereits in den 50er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts entstanden in Wien und Graz eigenständige Jazzszenen. Zudem war Österreich das erste europäische Land, das den Jazz mit der Gründung einer Jazzabteilung an der „Akademie für Musik und darstellende Kunst Graz“ im Jahr 1965, akademisch institutionalisierte.

Die Geschichte des österreichischen Jazz weist eine Vielzahl von nennenswerten Musikern und Musikerinnen auf. Besonders die gegenwärtige Szene zeichnet sich durch weibliche Bandleader wie die Kontrabassistin Gina Schwarz („Woodclock“, „Jazzista“, „SchwarzMarkt“) aus. Die aktuell einzige Instrumentalistin, die an einem Institut für Jazz-/Populärmusik an einer öffentlichen Universität in Österreich unterrichtet, erhielt den Auftrag, in der Spielzeit 2017-18 eine Konzertreihe im Rahmen der Porgy&Bess Stage Band zu organisieren. Das „Gina Schwarz PANNONICA-Project“ versammelt unter dem Motto Starke Stimmen Musiker/innen der (inter)nationalen Jazzszenen, die die Stageband künstlerisch bereichern und sich gleichzeitig an Workshops und Diskussionen am Institut für Populärmusik beteiligen.

Die Namensgeberin Baroness Pannonica de Königswarter (1913-1988) war eine der wichtigsten Förderinnen des Modern Jazz, Mäzenin, Muse, Vertraute und innige Freundin vieler Musiker/innen. Liebevoll als Jazzbaroness bezeichnet, brach sie mit geltenden gesellschaftlichen Konventionen der USA in den 1950er Jahren und setzte sich für Probleme benachteiligter afroamerikanischer Jazzmusiker/innen ein.

GINA SCHWARZ IM GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER

Günter Wildner: Wie bist du auf Baroness Pannonica de Königswarter (1913-1988) gestoßen?

Gina Schwarz: Erstens: Als Jazzmusiker/in wird man bald auf Jazz Standards mit Titeln, die „Nica“ oder „Pannonica“ beinhalten, aufmerksam. An die zwanzig von Jazzmusikern komponierte Stücke sind der Baroness gewidmet, u.a. „Pannonica“ (Thelonius Monk), „Nica’s Dream“ (Horace Silver), „Nicaragua“ (Barry Harris), „Tonica“ (Kenny Dorham), „Blues for Nica“ (Kenny Drew). Zweitens: 2016 habe ich einen interessanten Beitrag über die faszinierende Persönlichkeit Pannonica de Königswarter auf

Ö1 gehört. Meine dritte „Begegnung“ mit der Baroness war dann im November 2016 ein Buch, das Geburtstagsgeschenk eines Musikkollegen: „Die Jazzmusiker und ihre drei Wünsche“ von Nadine de Königswarter (Reclam, 2006).“ Pannonicas Großnichte Nadine de Königswarter, eine in Paris lebende Malerin und Free-Jazz Liebhaberin fand im Haus ihrer Großtante einen Karton mit den Fotos von Jazzmusiker/innen aus den 60ern und daneben die Notizen von jeweils drei Antworten ihrer Musikerfreund/innen auf die Frage: „Was sind deine drei Wünsche?“

An die zwanzig von Jazzmusikern komponierte Stücke sind der Baroness gewidmet

GW: Wie bist du an die Konzeption des „Pannonica Projects“ herangegangen?

GS: Der Gedanke einer reinen Frauenband war bald im Keim erstickt. Umso interessanter fand ich jedoch die Idee von einem Mix der Generationen – Männer und Frauen. Meine Wahl für das Projekt fiel auf folgende großartige Musiker/innen mit starken Persönlichkeiten: Lorenz Raab (tp), Lisa Hofmaninger (sax, bcl), Alois Eberl (tb) Florian Sighartner (vl), Clemens Sainitzer (vc), Primus Sitter (git) und Judith Schwarz (dr). Zusätzlich kam mir die Idee, Instrumentalistinnen aus verschiedenen Ländern einzuladen. Neben Klavier und Saxophon sollten besonders Instrumente, die im Jazz weniger von Frauen gespielt werden, wie z.B. Posaune, Trompete, Gitarre und Percussion gefeatured werden. Sehr spezielle, individuelle Workshops und Diskussionen mit den Künstlerinnen zu organisieren war der nächste Schritt. Mein Fokus lag bei der Wahl nicht in erster Linie auf Workshops in Form von Frontalunterricht, sondern Bandarbeit und Austausch mit den Studierenden stehen im Mittelpunkt. Auch Komposition und Songwriting wird ein essentielles Thema werden. Alle geladenen Künstlerinnen bestechen durch ein sehr starkes individuelles Profil und sind hervorragende Bandleaderinnen und Komponistinnen. Für das Eröffnungskonzert und den ersten Workshop wollte ich jedoch eine Österreicherin als Special Guest präsentieren. Tanja Brüggemann, eine außergewöhnliche österreichische Komponistin, wird in



Zusammenarbeit mit Conny Zenk (Lichtarchitektur) eine sehr spezielle Performance bieten.

GW: Welche Frauen im Jazz begeistern dich?

GS: Vor kurzem bin ich wieder auf die Jazzpianistin, Komponistin, Bandleaderin und Malerin Jutta Hipp gestoßen (geb. 1925 in Leipzig, gest. 2003 in New York), eine europäische Jazzmusikerin, die u.a. mit Hans Koller, Atilla Zoller, Rolf Kühn und der Band „Hans ist Hipp“ arbeitete. Sie ging 1955 nach New York, also in einer Zeit (noch vor Joe Zawinul), in der Jazz eine absolute Männerdomäne war. Schließlich stoppte sie ihre Karriere und bald überhaupt das Klavierspiel. Ein amerikanischer Journalist und guter Freund von mir arbeitet demnächst an einer Dokumentation über das Leben von Jutta Hipp, darauf warte ich gespannt und erwarte mir davon neue Erkenntnisse und Antworten zu diesem Thema.

Über ein weiteres oder anderes Projekt nachzudenken, macht für mich im Moment keinen Sinn.

„PANNONICA PROJECT“ MEETS MDW

- ☛ umfasst Konzerte der Porgy & Bess Stage Band 2017/18 mit internationalen Instrumentalistinnen und Komponistinnen als Gäste
- ☛ bietet Workshops, (Podiums-)Diskussionen und Dialoge mit internationalen Musikerinnen aus unterschiedlichen Genres, unterschiedlichen Generationen und unterschiedlichen Ländern, an verschiedenen Instrumenten
- ☛ findet in einem der renommiertesten Jazzclubs Europas, dem Porgy & Bess und am ipop statt
- ☛ fördert Dialoge innerhalb verschiedener Jazzszenen in Österreich und den Austausch mit der internationalen Jazzszene
- ☛ gibt Einblick in große Karrieren von Frauen in der Populärmusik

PODIUMSDISKUSSION

Am 17. November 2017 findet um 15:00 Uhr die Podiumsdiskussion „If you want to go fast, go alone. If you want to go far, go together“ (Moderation: Rosa Reitsamer) im Rahmen von 15 Jahre ipop u.a. mit Hildegard Bernasconi & Gabriele Rummel (Frauen Musik Büro Frankfurt), Tanja Brueggemann (Komponistin), Helene Grieslehner (Music Women Austria), Conny Zenk (Visuals, Installationen) im Joseph Haydn-Saal der mdw statt.

MUSIKER/INNEN-POOL DER PORGY & BESS STAGE BAND 2017/18

Lorenz Raab tp,flgh, Lisa Hofmaninger ss, bcl, Alois Eberl tb, Florian Sighartner vl, Clemens Sainitzer vc, Primus Sitter guit, Judith Schwarz dr
Special Guests | Die schwedische Posaunistin und Komponistin Karin Hammar und die deutsche Jazzpianistin Julia Hülsmann, deren Kompositionen häufig auf Basis literarischer Werke, insbesondere Lyrik entstehen. 2018 wird es Konzerte unter anderem mit den in den USA lebenden Musikerinnen Sylvie Courvoisier (p,comp) und Ingrid Jensen (tp,comp) geben.

KONZERTTERMINE IM PORGY & BESS RIEMERGASSE 11, 1010 WIEN

- ☛ **Mi 22. November 2017 – 20:30 Uhr**
Gina Schwarz & Porgy Stage Band – Konzert mit Special Guest (SWE): Karin Hammar

Die Zusammenarbeit klappt hervorragend und ist „easy-going“ – ein Traum jedes Teams.

GW: Wie kam es zur Zusammenarbeit mit Lena Fürnkranz?

GS: Wir haben uns bei einer Institutssitzung des ipop näher kennengelernt und ausgetauscht. Lena hat das Projekt von Anfang an sehr interessant gefunden und großartig unterstützt. Auch ihre Vorschläge, die Künstlerinnen in ihre Vorlesung einzuladen und eine Podiumsdiskussion zu veranstalten, waren genial. Die Zusammenarbeit klappt hervorragend und ist „easy-going“ – ein Traum jedes Teams.

GW: Planst du weitere Projekte in der Art von „Pannonica“?

GS: Von Oktober 2017 bis Juni 2018 spielt das „Pannonica Project“ acht Konzerte im Porgy & Bess in Wien. Mit den Künstlerinnen Ingrid Jensen tp (USA) & Sylvie Courvoisier p (USA) wird es noch weitere fünf Konzerte in Österreich und Ungarn geben. In diesem Zeitraum sind zusätzlich bisher sieben interessante Workshops & Diskussionen mit Künstlerinnen aus verschiedensten Ländern am ipop fixiert. In diesem Projekt steckt neben der musikalischen Ausarbeitung noch einiges an Organisations- und Promotionarbeit.



- ☛ **Sa 16. Dezember 2017 – 20:30 Uhr**
Gina Schwarz & Porgy & Bess Stage Band – Konzert mit Special Guest (DE): Julia Hülsmann

- ☛ **Di 22. Jänner März 2018 – 20:30 Uhr**
Gina Schwarz & Porgy & Bess Stage Band – Konzert mit Special Guest: Camila Meza

- ☛ **Di 13. März 2018 – 20:30 Uhr**
Gina Schwarz & Porgy & Bess Stage Band – Konzert mit Special Guest (USA): Sylvie Courvoisier

- ☛ **Di 10. April März 2018 – 20:30 Uhr**
Gina Schwarz & Porgy & Bess Stage Band – Konzert mit Special Guest: Angelika Niescier

- ☛ **Do 17. Mai 2018 – 20:30 Uhr**
Gina Schwarz & Porgy & Bess Stage Band – Konzert mit Special Guest (CAN/USA): Ingrid Jensen

WORKSHOPS & DISKUSSIONEN

- ☛ **Do 23. November 2017 – 10:00 Uhr**
Workshop & Diskussion mit Karin Hammar (Trombone, Composition, Mental tools, Music from Sweden), Ort | Pophaus, mdw, Anton-von-Webern-Platz 1, 1030 Wien
Anmeldung | erforderlich unter office@ipop.at

- ☛ **Do 14. Dezember 2017 – 11:00 Uhr**
Workshop & Diskussion mit Julia Hülsmann (Piano, Composition, Composition for singers), Ort | Pophaus, mdw, Anton-von-Webern-Platz 1, 1030 Wien
Anmeldung | erforderlich unter office@ipop.at

- ☛ **Di 23. Jänner 2018 – 11:00 Uhr**
Workshop mit Camila Meza (Guitar, Composition, Vocal), Ort | Pophaus, mdw, Anton-von-Webern-Platz 1, 1030 Wien

- ☛ **Mi 14. März 2018 – 11:00 Uhr**
Workshop & Diskussion mit Sylvie Courvoisier (Piano, Composition)
Ort | Fanny Hensl-Saal, mdw, Anton-von-Webern-Platz 1, 1030 Wien
Anmeldung | erforderlich unter office@ipop.at

- ☛ **Fr 18. Mai 2018 – 10:00 Uhr**
Workshop & Diskussion mit Ingrid Jensen (Trumpet, Composition)

Ort | Clara Schumann-Saal, mdw, Anton-von-Webern-Platz 1, 1030 Wien
Anmeldung | erforderlich unter office@ipop.at

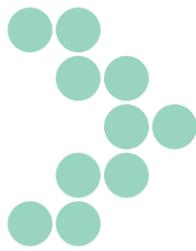


CREDIT: IRIS CAMARA

„GINA SCHWARZ PANNONICA-PROJECT“ (Projektteam: Gina Schwarz und Magdalena Fürnkranz) ist ein Projekt des Instituts für Populärmusik mit freundlicher Unterstützung durch die Plattform

Gender_mdw. Weiterführende Informationen zu den Workshops unter www.mdw.ac.at/gender/pannonica-project und der Konzertreihe unter www.ginaschwarz.com/stageband





PERFORMING DIVERSITY:

Aufführungsrituale von aktueller Musik in Österreich – eine vergleichende Stilfelder-Analyse

VON HARALD HUBER UND MAGDALENA FÜRNKRANZ

Am Institut für Populärmusik (ipop), das sowohl künstlerisch als auch pädagogisch und wissenschaftlich ausgerichtet ist, wird seit den 1990er Jahren ein Forschungsansatz entwickelt, der die vergleichende Analyse der Stilfelder der Musik ins Zentrum stellt. Dabei hat sich – als Alternative zum mittlerweile in der Musikwissenschaft obsolet gewordenen dichotomischen Modell „E-Musik / U-Musik“ – ein Modell bewährt, das für den Geltungsbereich Österreich rund um das Jahr 2000 von sechs Stilfeldern ausgeht:

- Klassik / Zeitgenössische Musik (KZM)
- Jazz / Improvisierte Musik (JIM)
- Volksmusik / World Music (VWM)
- Dance / HipHop / Elektronik (DHE)
- Rock / Pop Musik (RPM)
- Schlager / Volkstümliche Musik (SVM)

Dieses Modell erzeugt einen nützlichen Rahmen, um die Realisierung der alten Maxime der Popular Music Studies – die Makro- und Mikroebene der Musik in geeigneter Form miteinander in Beziehung zu bringen (Chambers 1982: 19ff.) – immer wieder neu anzugehen. Nach einer qualitativen Studie anhand ausgewählter Songs (Huber 2003) und einem quantitativ ausgerichteten Forschungsprojekt, das die Präsenz der sechs Stilfelder in neun Dimensionen des österreichischen Musiklebens zum Gegenstand hatte (Huber/Leitich 2012), wurde 2014 eine wei-

tere qualitative Studie begonnen, deren Ergebnisse nunmehr vorliegen. Dabei wurden anhand von ausgewählten Bild- und Filmbeispielen Aspekte der Performance für einen Stilfeldervergleich herangezogen und folgende Fragestellungen bearbeitet:

- In welcher Art und Weise werden spezifische kulturelle Muster durch musikalische Performances konstituiert?
 - Wie werden durch Live-Aufführungsrituale und mediale Ausdrucksformen (Videoclips) die Konventionen der einzelnen Stilfelder bestätigt bzw. überschritten?
 - Zeigen sich im Material und/oder in der Performance der beobachteten Figuren auch neue Formen von Hybridität und kultureller Gestaltung?
- Die Stilfeldertheorie basiert vor allem auf dem kultursociologischen Ansatz von Pierre Bourdieu (1994) und versucht dessen Theorie des ästhetischen Urteils für die Beschreibung der Diversität kultureller Ausdrucksformen (UNESCO 2010) fruchtbar zu machen.

Um von einem Stilfeld der Musik sprechen zu können, müssen gewisse Bedingungen erfüllt sein: Es müssen ein umfassender Traditionszusammenhang bzw. Referenzrahmen, eine aktuelle „Szene“ der Produktion, Distribution und Konsumation und – als Indikator gesellschaftlicher Relevanz – eine Praxis der periodischen öffentlichen Verleihung von Preisen und Auszeichnungen vorliegen.



PRINZIPIEN DER STILFELDERTHEORIE:

1. Ein Stilfeldermodell verwendet diejenigen Genre- und Stilbegriffe, die bei den musikalisch Tätigen und deren Publikum in Gebrauch sind.
2. Ein Stilfeldermodell geht vom Umfeld dieser Begriffe aus: der spezifischen Form von Kreativität, Infrastruktur und öffentlichen Aufmerksamkeit, die einen Kontext, eine Tradition, eine Szene konstituieren.
3. Ein Stilfeldermodell versucht die Abgrenzungen und Austauschprozesse zwischen Stilfeldern zu beschreiben.
4. Ein Stilfeldermodell dient der Diskussion gesellschaftlicher Statuszuschreibungen zu Stilfeldern sowie der Beobachtung des historischen Wandels von Stilfelder-Konstellationen.

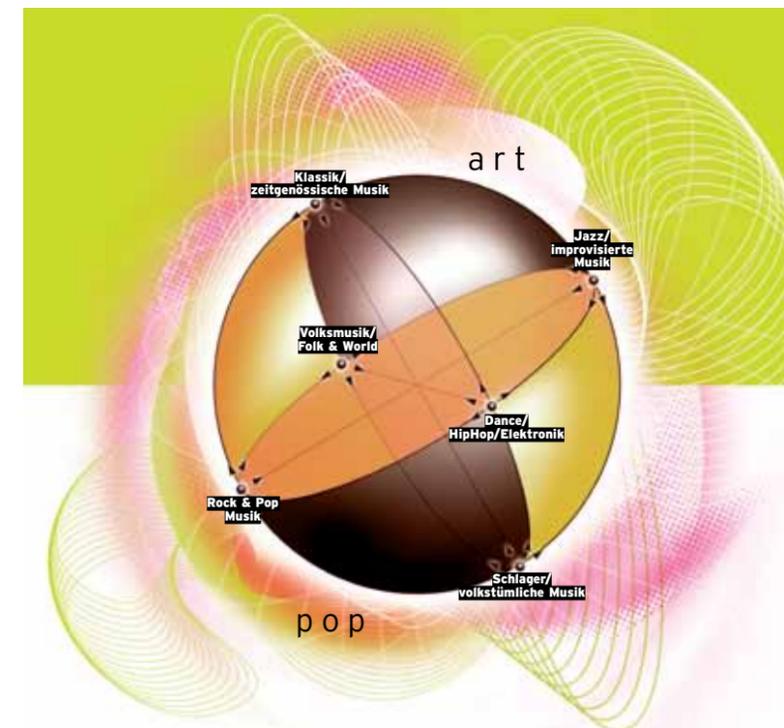
Das nachfolgende Kugelmodell versucht diese Prinzipien zu berücksichtigen. Die sechs Stilfelder sind auf einem fiktiven Globus angeordnet: „Klassik“ und „Schlager“ bilden die beiden Pole einer Schrägachse, „Jazz“, „World“, „Dance“ und „Rock/Pop“ den Äquator. Durch Pfeile werden Austauschprozesse zwischen allen Stilfeldern angezeigt. Die zweidimensionale Anordnung (oben/unten) entspricht dem gesellschaftlichen Status (Hochstatus/Tiefstatus) und der jeweiligen Nähe zu „elitären“, „mittleren“ oder „populären“ Kulturmustern. Die graphische Umsetzung des Modells will die Dynamik des Musiklebens versinnbildlichen und gesellschaftliche Zuordnungen aufzeigen und zur Diskussion stellen (Vgl. Huber/Leitich 2012: 35ff.).

Stilfelder werden in diesem Modell als kreative Kraftzentren innerhalb eines gesellschaftlichen ‚Systems der Musik‘ begriffen. Die gewählte geometrische Darstellung leistet keinerlei Abbildung von Größenverhältnissen. Sie zeigt die Umriss einer am Ende des 20. Jahrhunderts gegebenen historischen Situation der Vielfalt der Musik: Zwischen Klassik („E-Musik“) und Schlager („U-Musik“) haben sich – durch die weltweite Verbreitung afroamerikanischer Musikformen – „mittlere“ Stilfelder geschoben, in denen art und pop eine symbiotische Verbindung eingehen.

Fragen nach aktuellen Tendenzen des historischen Wandels der Musik im 21. Jahrhundert sind ein wesentlicher Aspekt der Studie „Performing Diversity“.

Die vorangegangene Studie „Austrian Report on Musical Diversity“ konstatierte für den Zeitraum 2000-2010 Bewegungen der Stilfelder-Konstellation in folgenden Richtungen:

- In der zeitgenössischen E-Musik haben sich Tendenzen in Richtung Elektronik und Improvisation verstärkt, das klassische Konzertritual wird oftmals experimentell aufgebrochen.
- Jazz und World Music beginnen immer stärker zusammenzuwachsen und ihre Wahrnehmung als musikalische Ausdrucksformen mehr denn je einzufordern.
- Eine neue Mischung aus Pop/Rock und volkstümlichem Schlager darf sich über kommerzielle Erfolge freuen und hat Darbietungsformen in Konzerthallen und TV-Formaten entwickelt.



Stilfelder der Musik:
Kugelmodell © Harald
Huber / Grafische
Ausführung: Angelika
Kratzig (Huber 2003: 311)



1) Die Grundlage der Stichprobe bildete die Auswertung der Austria Top 75 Longplay Jahrescharts, des Amadeus Austrian Music Award in allen Kategorien sowie zusätzlich des Austrian World Music Award, des Ernst-Krenek-Preises der Stadt Wien, des Musik-Aktionsprogramms des BMeiA „The New Austrian Sound of Music“ (NASOM) und der Präsenz österreichischer MusikerInnen bei überregional bedeutenden Festivals (u.a. Popfest Wien, Jazzfestival Saalfelden).

1. STICHPROBE UND FORSCHUNGSMETHODEN: 12 MUSIKFILMSEQUENZEN

Um einen vollständigen Stilfeldvergleich durchzuführen, müssen einerseits typische Beispiele für alle Stilfelder und ihre jeweils spezifische Dynamik ausgewählt und andererseits geeignete Vergleichsparameter definiert werden. Für das Projekt „Performing Diversity“ wurde zunächst eine Bildergalerie entlang des Parameters „Gestik: die Sprache der Hände“ und in weiterer Folge ein Sample von österreichischen Musikfilmen (Konzertmitschnitten und Videoclips), bestehend aus jeweils zwei Beispielen pro Stilfeld, ausgewählt. Der Auswahl ging eine umfangreiche Recherche bezüglich Chartplatzierungen, Preisverleihungen und anderen Formen öffentlicher Präsenz in den Jahren 2010-2015 in Österreich voraus.¹ Aus einer daraus aufgestellten ‚shortlist‘ wurde letztlich nach folgenden Gesichtspunkten eine endgültige Auswahl getroffen:

1. Eines der beiden Musikbeispiele sollte für typische Konventionen des Stilfeldes, das andere für Crossover-Tendenzen des Stilfeldes stehen.
2. Die Hauptfiguren der beiden Performances sollten in allen Stilfeldern ein möglichst ausgewogenes Geschlechterverhältnis aufweisen.
3. Bei Videoclips, die keine Live-Aufführungssituation zeigen, sollte eine Live-Filmsequenz des identischen Musikstücks vorliegen.

Damit sollte sichergestellt werden, dass Fragen bezüglich „Normalität“ und Hybridität, Geschlechterkonstruktionen und Queerness bzw. nach Interaktionen zwischen Bühne und Publikum entsprechend behandelt werden können. Die folgende Grafik zeigt die gesamte Stichprobe der qualitativen Studie, bestehend aus insgesamt $6 \times 2 = 12$ Filmbeispielen von Musikstücken. Alle Beispiele waren über die Internet Plattform YouTube im Zeitraum der Untersuchung audiovisuell zugänglich.

Diese Darstellung der Stichprobe der vergleichenden Stilfelder-Analyse (VSA) zeigt in der jeweils ersten Zeile des Stilfeldes das konventionelle Beispiel, in der jeweils zweiten Zeile das Beispiel mit Crossover-Aspekten. Etwa wurde im Stilfeld Rock & Pop (RPM) der Song „Bologna“ von Wanda als typisch für das Stilfeld in den Jahren 2010-2015 in Österreich eingeschätzt, in „Ca Ca Caravan“ von Fijuka sollen demgegenüber hybride Tendenzen des Stilfeldes erkennbar sein. „Bologna“ zeigt – davon unabhängig – eine männliche Hauptfigur (Sänger) und ein von SchauspielerInnen gespieltes Pärchen, „Ca Ca Caravan“ zwei weibliche Hauptfiguren (als Sängerinnen und Schauspielerinnen) sowie Männer im Rahmen einer Raumschiffbesatzung. Da die Clip-Ästhetik des Stilfeldes „RPM“ gerne Sujets außerhalb des Live-Konzertmitschnitts realisiert, musste bei beiden Nummern ein solcher zusätzlich gesucht und für

die Analyse bereitgestellt werden.

Die Analyse der zwölf Musikbeispiele der Stichprobe entlang eines Leitfadens beginnt mit Aspekten der Produktion der Filmsequenz wie Titel, Musik, Lyrics, Schauplatz, Plot, Kamera etc., setzt fort mit einer detaillierten Figurenanalyse der gezeigten Performance (die Figur als Artefakt, fiktives Wesen, Symbol und Symptom), fokussiert dann auf die Interaktionen zwischen Bühne und Publikum (Andachts- oder Animationsritual) und kommt schließlich zu zusammenfassenden Interpretationen entlang der beiden Hauptfragestellungen betreffend die performative Konstitution von Kultur:

- WAS konstituiert der Interpret/die Interpretin in seiner/ihrer Performance kulturell?
- WIE macht sie/er das (in Bezug auf die Konventionen des Stilfeldes)?

Im Anhang werden alle gewählten Musikfilmsequenzen kurz vorgestellt. Dabei werden die Vergleichsparameter „Figur“ (wer wird gezeigt?), „Was“ (wird kulturell konstituiert?), „Wie“ (wird dies performativ dargestellt?), und „Live“ (Aufführungsritual mit Publikum) für alle Beispiele durchgehalten und beim jeweils zweiten Beispiel durch die Kategorie „Crossover“ ergänzt.

Für den vollständige Artikel und die Forschungsergebnisse siehe:
SAMPLES. Online-Publikationen der Gesellschaft für Populärmusikforschung
Hg. v. Ralf von Appen, André Doehring und Thomas Phleps
www.aspm-samples.de

ZITIERTE LITERATUR

Bourdieu, Pierre (1982). Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Chambers, Ian (1982). „Some critical tracks.“ In: Popular Music 2, S. 19-36.

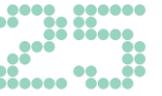
Huber, Harald (2003). Der Song und die Stilfelder der Musik. Wien: unveröffentl. Habilitationsmanuskript.

Huber, Harald / Leitich, Lisa (2012). Austrian Report on Musical Diversity. Österreichischer Bericht zur

Vielfalt der Musik 2000-2010. Wien: Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

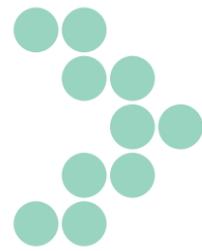
UNESCO Übereinkommen über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen (2010): Kultur und Entwicklung. UNESCO Perspektive <http://kulturellevielfalt.unesco.at> (Zugriff am 15.10.2017).

Harald Huber ist Professor für Theorie und Geschichte der Populärmusik und Mitglied des Leitungsteams des ipop. Magdalena Fürnkranz ist Universitätsassistentin. Beide repräsentieren gemeinsam den wissenschaftlichen Bereich des ipop.



VSA: Stichprobe

KZM Bernhard Gander: „wegda!“	JIM Christian Muthspiel4: „Tears of Laughter“	VWM Alma: „Admonter Echojodler“
Bartolomey Bittmann: „Centipede“	Fatima Spar & The Freedom Fries: „Trust“	5/8ert in Ehr'n: „Alaba, how do you do?“
DHE Electric Indigo: „DJ@TaicoClub „15“	RPM Wanda: „Bologna“	SVM Die Seer „Heut heirat die Liebe meines Lebens“
Nazar/Falco: „Zwischen Zeit und Raum“	Fijuka: „Ca Ca Caravan“	Andreas Gabalier: „I sing a Liadl für di“



Musik & Theater neu gedacht

■ „LIEBE HOCH 16“ & „HÖLLENANGST“ – ZWEI PRODUKTIONEN VON KOMPONIST CLEMENS WENGER

■ LIEBE HOCH 16

EINE TÜRKISCH-WIENERISCHE HEIMAT-
MUSIKKOMÖDIE VOM BRUNNENMARKT

Von Ibrahim Amir, Clemens Wenger, Wilfried,
Esra Özmen & Michael Scheidl

Aufführungen u.a. beim WIR SIND WIEN.FESTIVAL 2017

Die türkisch-wienerische Musik-Komödie spielt am Brunnenmarkt in Ottakring. Die Lyrics kommen von Austropop-Legende Wilfried, die Story und Dialoge von Shooting Star Ibrahim Amir, die Raps von Esra Özmen, die Musik komponierte „5/8erl in Ehr'n“-Soundmagier Clemens Wenger, der auch in der Band mitspielt. Und Robert Slivovsky (5/8erl in Ehr'n) als Hauptkommissar Pospischill passt auf, dass die türkisch-österreichische Liaison zwischen den Liebenden aus zwei verfeindeten Fleischhauer-Familien nicht wie bei Shakespeare, sondern mit einem Happy End ausklingt.

Esra Özmen und eine authentische Besetzung bei der türkischen wie auch bei der österreichischen Fleischhauer-Familie sollen auch eine ungewöhnliche Publikumsliaison befördern: Junge und alte Fans

des Austropop, des Wiener Soul, der türkischen Rapper-Szene, der Operette, des Musicals, türkischer Traditions- und Schlagermusik werden sich in ihrer Welt – eben auf einem Wiener Platz – wiederfinden und ihren HeldInnen auf der Bühne zujubeln. Mit einem Wort: Möge wirklich GANZ Wien im Publikum vertreten sein, egal ob mit, ohne Migrations- oder sonst irgendeinem Hintergrund!

Clemens Wenger stand dem STANDARD Rede und Antwort zu Hintergrund und Musik von „Liebe hoch 16“:

„Die Geschichte spielt im Fleischhauermilieu. Ibrahim Amir hat eine possenhafte Milieustudie geschrieben: Da ist die türkische Familie und jene aus Ottakring. Sie haben konkurrierende Betriebe am Brunnenmarkt. Das bietet Konfliktpotenzial, doch deren Kinder haben ganz eigene Vorstellungen vom Leben. Es entwickeln sich eine Liebesgeschichte und eine skurrile Nebenhandlung. Alle streiten, singen, tanzen, feiern, küssen sich durchs Stück.“

Auf die Frage nach der Musik antwortet der Komponist: „Da gibt es die Rapperin Esra Özmen, eine türkische Opernsängerin, junge Musicedarsteller, Schauspieler: Deren Stärken wollte ich in die Kompositionen einfließen lassen. Das Stück ist auch eine Übung in Akzeptanz, da müssen die Ottakringer hören, wie die Türken musizieren, die Jungen rappen den Alten die Walzerseligkeit um die Ohren.“

Zu Texter Wilfried: „Er ist ein Worttüftler, kriert Redewendungen und Sprachbilder, die sich einbrennen. Außerdem ist er rhythmisch ganz klar und stark. Das war schon die halbe Miete beim Finden der Musikthemen. Beim Komponieren find ich es störend, mir vorzustellen, welches Genre meine Inspiration jetzt bedienen muss. Der Wunsch war, ein heterogenes



Plakat/Flyer von
LIEBE HOCH 16

Publikum im Rahmen des ‚Wir-sind-Wien-Festival der Bezirke‘ zu erreichen. Und obwohl es mir bei dem Begriff eher die Haare aufstellt, kann ich unbeschwert eingestehen: Es ist ein Musical! Das kommt aber nicht aalglatt daher, hat Ecken und Kanten und Ausreißer in anderes Terrain.“

Quelle der Zitate:

derstandard.at/2000058684807/Tuerkische-wienerische-Musikkomoedie-Uebung-in-Akzeptanz

■ HÖLLENANGST

VON JOHANN NESTROY

Posse mit Gesang in drei Akten

Volkstheater Wien – Vorstellungen siehe Spielplan

mit Couplets von Peter Klien (Text) und Clemens Wenger (Musik & Sounddesign)

Regie: Felix Hafner

Der Schustersohn Wendelin geht einen ehrlichen Handel ein – und verliert dabei das Seelenheil. Zumindest in seiner Vorstellungswelt.

Auf der Flucht nach einem nächtlichen Stelldichein mit seiner heimlich angetrauten Adele steigt der junge Oberrichter von Thurming bei der verarmten Schusterfamilie Pfrim ein und wird von Wendelin, dem mit seinem Schicksal hadernenden Sohn des Hauses, für den Leibhaftigen gehalten. Als von Thurming Wendelin für einen rettenden Kleidertausch reichlich Entlohnung verspricht, geht dieser einen Pakt mit dem vermeintlichen Teufel ein. In der festen Überzeugung, diesen fortan an seiner Seite zu haben, wird Wendelin von nun an von „Höllenangst“ getrieben, und die Verwicklungen nehmen ihren Lauf. Verbrechen aus der Vergangenheit, Missetaten hoher Amtspersonen, politische Rivalitäten und geheimnisvolle nächtliche Handlungen sind die Ingredienzien von Nestroys rasanter dunkler Komödie. 1849 uraufgeführt, sind in dieser politischen Posse die Zeichen der Zeit weit deutlicher sichtbar als in den meisten anderen Stücken, die Nestroy nach der Revolution 1848 auf die Bühne gebracht hat.

www.volkstheater.at/stueck/hoellenangst/

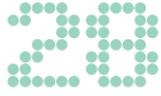


Luka Vlatković,
Thomas Frank,
Günter Franzmeier
auf der Bühne des
Volkstheaters (v.l.n.r.)



CREDIT: © WWW.LUPISPUMA.COM / VOLKSTHEATER





Clemens Wenger: „Ich bin für das Sounddesign, aber auch die Kompositionen zuständig: Da habe mit dem Kabarettisten und Autor Peter Klien (Willkommen Österreich, ORF) neue Nestroy Couplets geschrieben, so auf Street Credibility Gangster Rap Style und das ist lässig geworden, find ich ...“

„Es galt, das Akkordeon zu dekonstruieren“

CLEMENS WENGER IM MICA-INTERVIEW 5. OKTOBER 2017

Nach der Uraufführung von NESTROYS „Höllenangst“ am 17. November 1849 am Wiener Carl-Theater erschien in der Tageszeitung „Fremden-Blatt“ eine Kritik, die das Stück zerriss und folgendes Resümee zog: „Mit großer Erwartung kam das Publikum ins Theater, mit vollkommener Enttäuschung verließ es dasselbe.“ Zu wenig Witz, zu wenig Versöhnung, zu wenig NESTROY. Jetzt wagte sich der 25-jährige Regisseur FELIX HAFNER an den einstigen Publikumsfeind und brachte „Höllenangst“ in neuer Fassade und mit neuen Couplet-Texten von Willkommen-Österreich-Außenreporter PETER KLIEN am 23. September 2017 auf die Bühne des Wiener VOLKSTHEATERS. Kein schlechter Zeitpunkt, wenn man an die aktuellen soziopolitischen Ereignisse denkt und dem Theater mehr beimessen möchte, als eine Lachnummer zu sein. HAFNERS „Höllenangst“ spricht von einem abstrakten Revolutionszustand, der nicht nur visuell und inhaltlich auf die Gegenwart reagiert, sondern auch akustisch. CLEMENS WENGER zeichnet als Komponist für die Theatermusik verantwortlich und sprach mit Julia Philomena über die Inspiration des Reibungspotenzials, das omnipräsente Hindernis und den Chor der Unterdrückten.

Zu welchem Zeitpunkt stand fest, dass Sie als Komponist für die Produktion „Höllenangst“ arbeiten werden?

Welche Vorbereitungen konnten Sie treffen?

Clemens Wenger: Ich wurde im September 2016 vom Theater kontaktiert. Man sagte mir, dass sie jemanden suchen, der sich mit traditioneller Wiener Musik auseinandersetzt, aber einen modernen Zugang da-

zu finden könnte. Ich habe mit Felix Hafner lange über das Stück gesprochen, er hat mir seine Ideen und Fragestellungen präsentiert, mit denen ich mich schnell anfreunden konnte. Die Zusammenarbeit und somit auch meine Recherche haben also früh begonnen.

„Höllenangst“ ist ein Stück aus dem 19. Jahrhundert und reagierte damals auf die bürgerlich-demokratische Revolution der 1848/49er-Jahre. Wie nahe ist dem Ensemble der Stoff gestanden bzw. zu welcher Interpretation fanden Sie?

CW: Felix versteht das Stück als einen Diskurs über die Welt im Umbruch. Diese sehr allgemeine Auslegung hat mir gefallen und funktioniert 2017 natürlich sehr gut. Die Revolution an sich hat mich als Thema angesprochen, gemeinsam mit der Frage, was eine Gesellschaft schlussendlich daran hindert, Veränderung und Fortschritt zu bewirken. In „Höllenangst“ kämpft jeder Charakter mit einem eigenen, sehr subjektiven Konflikt, weshalb das große Ganze und somit das Revolutionspotenzial übersehen wird.

Hat in Ihren Augen die Musik selbst Revolutionspotenzial?

CW: Dieser Frage konnte ich im Zuge der Produktion natürlich nicht aus dem Weg gehen. Ich habe mir viele, in erster Linie französische Märsche angehört, sprich große Chöre, die begleitet von Akkordeon und Trommel durch die Straßen ziehen. Das war witzig anzuschauen, aber vor allem ist mir einmal mehr bewusst geworden, welche Kraft Musik hat. Für mich persönlich ist Musik ein starker emotionaler Antrieb, ein Auslöser für Reflexion, Mut und die daraus resultierende Erneuerung. Unbewusst kann einiges passieren, aber wenn man die musikalischen Fähigkeiten mit Sorgfalt auslotet, kann das mit Sicherheit so einiges bewirken.

Das Stück wurde damals sehr kritisiert, vor allem weil das Publikum Nestroys gewohnten Witz vermisste.

Welche Ernsthaftigkeit muss man dem Stück Ihrer Meinung nach entgegenbringen?

CW: Mit Erwartungshaltungen tue ich mir schwer. Natürlich, damals wie heute funktioniert es so, dass Nestroy Unterhaltung bedeutet und der Name auf einem Plakat Entertainment verspricht. Deswegen wurde das Stück vielleicht nicht so laut bejubelt wie vergleichsweise „Einen Jux will er sich machen“. Wenn man „Höllenangst“ als gesellschaftlichen Spiegel sieht, schauen wahrscheinlich auch heute noch nur wenige mit Vergnügen hinein.

Können Sie Ihre musikalische Herangehensweise schildern?

CW: Mit Felix war die musikalische Arbeit deswegen besonders interessant, weil er sehr gut singen kann, Schlagzeug und Klavier spielt, eben selbst ein Musiker ist. Der Austausch war inspirierend und progressiv, zumal er mir viel Vertrauen entgegengebracht hat. Immer und immer wieder haben wir über die Figuren gesprochen, die Handlungsstränge auseinandergenommen, bis wir zu dem Punkt gekommen sind, einen ganzen Soundtrack zu schreiben. Ich habe vorgeschlagen, Musik für einen Film zu komponieren, den es nicht gibt [lacht]. Ich habe ein Bild vertont und Felix konnte entscheiden, welche Elemente für die Inszenierung behalten werden und welche nicht. Er hat mir sehr präzise Anweisungen gegeben und mich in meinem schlussendlich wahnsinnig intensiven Arbeitsprozess gut geführt. Ich habe versucht, nicht im Schema von Theatermusik zu denken oder in Hinblick auf ihren späteren Gebrauch.

Was galt es als Ensemble zu verwirklichen? Welche Stimmungen sollten etabliert werden?

CW: Sehr beeinflusst hat mich das Bühnenbild von Camilla Hägebarth. Bei der Bauprobe habe ich zum ersten Mal den Kessel gesehen, der mir für meine Musik als Stimmung das Brodelnde, den Kampfgeist eingeflößt hat und gleichzeitig die Barriere, die Schwierigkeit und das Hindernis, die ich synchron zum visuellen Pendant akustisch unterstützen wollte. Mit dem Endresultat bin ich eigentlich sehr zufrieden.

Was diente neben dem Bühnenbild als wichtige Inspiration?

CW: Wir wollten zwar einen modernen Sound finden, aber Ausgangsposition war mein altes Akkordeon aus den 60er-Jahren. Ganz viel von dem, was man hier hören wird, stammt von dem alten Instrument, auch wenn es mir keiner glauben wird [lacht]. Ich habe Luftzüge, Klopfgeräusche, diverse Sounds analog eingespielt und elektronisch weiterverarbeitet, geloopt und so weiter. Beispielsweise gibt es einen sehr schweren Hip-Hop-Beat, der auch zu 70 Prozent auf dem Akkordeon basiert. Man kann sagen: Es galt, das Akkordeon zu dekonstruieren.

Auch die Couplets wurden dekonstruiert. Die neu verfassten Texte stammen vom Kabarettisten Peter Klien. Wie ist er mit der Herausforderung einer Neudichtung umgegangen?

CW: Im Original werden die Couplets ausschließlich von der Hauptfigur Wendelin gesungen und Felix hatte die großartige Idee, sie unter der Familie auf-

zuteilen und inhaltlich von Peter Klien aktualisieren zu lassen. Ich wollte einen Sound finden, der die street credibility trifft, der zu Menschen passt, die bei Tag schlafen, um kein Geld ausgeben zu müssen, sich durch die Armut beißen, um schlussendlich als starker Chor der Unterdrückten auftreten zu können. Ich habe mit Peter Klien sehr viel korrespondiert, weil er nicht oft bei den Proben sein konnte und wir uns inhaltlich natürlich immer absprechen mussten. Am Theater muss man bis zum Schluss flexibel bleiben, das habe ich hier auf jeden Fall gelernt. Wir haben Text und Tonaufnahmen hin- und her-

„Ich wollte einen Sound finden, der die street credibility trifft (...).“

geschickt, eigentlich kontinuierlich daran gearbeitet. Es gab für die Couplets unglaublich viele Proben und ich würde generell sagen, dass sie zu den größten Herausforderungen gezählt haben. Die Couplets gelten ja bei aktuellen Nestroy Inszenierungen als Hemmschuh – das Vorurteil hat sich in diesem Fall bestätigt [lacht]. Das Vorurteil hat sich in diesem Fall bestätigt [lacht]. Den Zugang den wir gewählt haben finde ich mutig und rebellisch, auch wenn die Dogmen der Theaterkritiker_innen uns hier widersprechen.

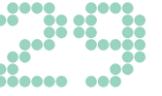
Haben Sie als Musiker das Gefühl, die Inszenierung aktiv „mitdirigieren“ zu können?

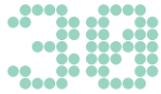
CW: Das Schöne am Theater ist das Zusammenspiel so vieler Ebenen. Sehr viele Elemente können einen hier berühren – wenn man dafür empfänglich ist –, aber die Musik allein trägt kein Stück.

Worin besteht für Sie der Reiz am Komponieren von Theatermusik?

CW: Die kollektive Auseinandersetzung ist für meine künstlerische Arbeit immer ganz wesentlich. Am Theater treffen nicht nur viele Menschen aufeinander, sondern auch Geschichte und Gegenwart auf Inhalt, Technik, eigentlich auf alles, was interessant ist. Bei der Zusammenarbeit mit anderen Musikerinnen und Musikern gibt es oft sehr wenig Reibungspotenzial, am Theater dagegen prallen Welten aufeinander. Was ist spannender, als ein Sammelsurium von Meinungen, das schlussendlich zu einem gemeinsamen Fazit führen muss?

Es kann sehr anstrengend sein, sich über Wochen





und Monate nicht voneinander distanzieren zu können, sich gedanklich zu verlieren, wiederfinden zu müssen und von vorne zu beginnen, aber bestenfalls funktioniert das Theater so, wie ich mir die Welt wünschen würde.

Das Interview führte Julia Philomena
Abdruck mit freundlicher Genehmigung von music
austria.

Online-Version des Interviews:
www.musicaustria.at/es-galt-das-akkordeon-zu-dekonstruieren-clemens-wenger-im-mica-interview/



■ CLEMENS WENGER – BIOGRAFIE

Geboren 1982 in Krems, lebt in Wien und arbeitet als Komponist, Pianist und Live-Elektroniker. Gründer und musikalischer Leiter der

JazzWerkstatt Wien, Mitglied (Musiker & Komponist) von „5/8erl in Ehr´n“. Zahlreiche CD-Einspielungen, Bühnenkompositionen und diverse Preise (Amadeus Music Award, Hans Koller Preis, Preis der deutschen Schallplattenkritik etc.), Zusammenarbeit (Auswahl) mit Steven Bernstein, Max Nagl, Wolfgang Reisinger, Ausseer Hardbradler, Klaus Maria Brandauer, Kelomat, Andy Manndorff, Alex Machacek, Willi Resetarits, Gerald Preinfalk, Studio Dan, Maja Osojnik, Georg Breinschmid, Clemens Salesny, Die Strottern, Wilfried usw.

Am ipop unterrichtet Clemens Wenger im WS 2017/2018 die Lehrveranstaltung „Promotion in digitalen Medien“
www.clemenswenger.com



Das Musikbusiness in der Blockchain

■ VON PETER TSCHMUCK

■ Als Ende Oktober 2015 im Economist der Artikel „The Trust Machine. The Promise of the Blockchain“ erschienen ist, wurde eine interessierte Öffentlichkeit abseits der Bitcoin-Community auf das disruptive Potenzial der Technologie, die hinter der Kryptowährung steckt, aufmerksam. Folgeartikel erschienen in Mainstream-Medien und auch Anwendungsmöglichkeiten im Musikbusiness wurden offenbar, wie ein Beitrag in der Musikwoche vom 29. April belegt. In der Zwischenzeit ist auch schon ein erstes Buch „Blockchain Revolution“ (2016) von Don & Alex Tapscott erschienen, die im Kapitel 9 sehr ausführlich zum (revolutionären) Potenzial der Blockchain im Musikbusiness eingehen. In weiterer Folge versuche ich in diesem Beitrag ganz grundsätzlich zu erklären, was die Blockchain ist und welche Möglichkeiten sie für das Musikbusiness bietet.

Das Musikbusiness in der Blockchain Was ist die Blockchain?

Ausgangspunkt ist die Blockchain-Technologie, die der Bitcoin-Kryptowährung zugrunde liegt. Wenn Person A von der Person B irgendein Produkt oder eine Dienstleistung über ihre virtuelle Geldbörse (wallet) mit einer Bitcoin bezahlt, dann muss sich Person B sicher sein dürfen, dass Person A die Bitcoin nicht schon einmal zur Zahlung verwendet hat. Dieses „double-spend“-Problem wird nun bei der Bitcoin so gelöst, dass in einem Peer-to-Peer-Netzwerk (P2P) die Transaktion mit einem Zeitstempel versehen wird. Dabei sammeln P2P-Netzwerk-UserInnen, die Bitcoin-Knotenpunkte betreiben – „Miner“ genannt –, laufende Transaktionen und fassen mit sie Hilfe von Verschlüsselungsverfahren zu Blöcken zusammen. Dieser Prozess wird in etwa alle 10 Minuten wiederholt, wobei sich jeder Block auf den vorangehenden Block beziehen muss. So entsteht eine Kette von Blöcken, die sogenannte Blockchain. Aufgrund der Zeitstempel und der Verkettung der Transaktionsblöcke ist sichergestellt, dass die Inhalte in der Blockchain nicht manipuliert

werden können. Zudem ist die Blockchain öffentlich im P2P-Netzwerk sichtbar, womit jede Transaktion von jeder NetzteilnehmerIn nachvollzogen, aber aufgrund der Verschlüsselung nicht geknackt werden kann und die Anonymität der NutzerInnen gewahrt bleibt. Die Verschlüsselung basiert auf Basis des „Proof-of-Work“-Mechanismus. Tapscott & Tapscott (2016: 31) beschreiben diesen Mechanismus wie folgt: „Because we can't rely on the identity of the miners to select who creates the next block, we instead create a puzzle that is hard to solve (i.e., it takes a lot of work), but easy to verify (i.e., everyone else can check the answer very quickly). Participants agree that whoever solves the problem first gets to create the next block. Miners have to expend resources (computing hardware and electricity) to solve the puzzle by finding the right hash, a kind of unique fingerprint for a text or a data file. For each block they find, miners receive bitcoin as a reward.“ D.h. die Blockchain-Technologie ist deshalb so bombensicher, weil es bereits ein riesiger Aufwand ist, die

So entsteht eine Kette von Blöcken, die sogenannte Blockchain

kryptografische Lösung für einen Transaktionsblock zu finden. Es ist aber unmöglich, die gesamte Blockchain zu knacken bzw. zu manipulieren, wenn man sich vor Augen führt, dass in etwa 500.000 Billionen Hashes pro Sekunde abgewickelt werden (ibid.).

Der Mechanismus ist auch deshalb so sicher, weil es keine zentrale Clearing-Stelle gibt, die mit Spam, Malware und Hackerangriffen attackiert werden könnte. In dem Zusammenhang wird die Blockchain auch als ein auf dem Netzwerk verteiltes Verzeichnis aller Transaktionen, die jemals getätigt wurden – als „distributed ledger“ – verstanden. Im Grunde genommen



kann jede Transaktion aufgrund der Zeitstempel bis zur allerersten Transaktion aufgrund der Verkettung nachvollzogen werden. IT-ExpertInnen sehen daher die Bitcoin als fälschungssichere und transparente Zahlungsmodalität an (Kuppinger 2016: 42).

Warum ist die Blockchain-Technologie für das Musikbusiness relevant?

Neben der Bitcoin wurden mit Zeit alternative Kryptowährungen entwickelt. Bitcoin hat nämlich den Nachteil, dass ein Datenblock nicht mehr als 60 Kilobyte haben darf, damit er in einer durchschnittlichen Zeit von 10 Minuten im P2P-Netzwerk verifiziert werden kann. (Silver 2016: 15). Die Bitcoin-Entwickler wollen das ursprüngliche Protokoll nicht verändern, weil sonst die Rechenleistung normaler Computer von Miners zur Verifizierung nicht mehr ausreicht und – aus Sicht der Bitcoin-Vorreiter – die Gefahr besteht, dass Großunternehmen sowie staatliche Institutionen mit entsprechend großer Rechnerkapazitäten die Kontrolle über die Entwicklung der Blockchain-Protokolle übernehmen könnten (ibid: 17).

Wenn aber größere Datenmengen verifiziert werden sollen, braucht es andere technische Lösungen. Eine davon ist Ethereum; eine Kryptowährung, die 2013 erstmals beschrieben wurde. Ethereum verwendet das Interplanetary Filing System (IFPS) als Basisprotokoll, womit (theoretisch) fast unbegrenzte Datenmengen gespeichert, verschlüsselt und über ein Netzwerk verteilt werden können (ibid).

Ethereum bietet nun nicht nur die Möglichkeit, Transaktionen mittels der Ether-Kryptowährung abzuwickeln, sondern diese mit Smart Contracts (intelligenten Verträgen) zu verknüpfen. Ein Smart Contract zeichnet sich dadurch aus, dass zusätzlich zur Zahlungsverifizierung eine Wenn-Dann-Bestimmung im Code eingebaut ist. Wenn also der Betrag X nachprüfbar an die Geldbörse Y geflossen ist, wird automatisch die Handlung Z (z.B. die Versendung einer gekauften Ware) ausgelöst (Mey 2016a: 50). Diese Art von Verträgen hat den Vorteil, dass sie ohne aufwändiges Verifikationsverfahren, z.B. durch Notare, Behörden oder Rechtsanwälte auskommen. Die Verträge wickeln sich sozusagen automatisch selbst ab.

Imogen Heaps „Tiny Human“-Experiment auf ujomusic.com

Da Kryptowährungen Mikrozahlungen bis zu 8 Dezimalstellen ermöglichen, könnte Musik in digitaler Form direkt ohne Intermediäre verkauft werden. Dabei

kann die Verteilung der Einnahmen zwischen allen Beteiligten vertraglich bestimmt werden. Die Plattform ujomusic.com hat bereits einen Prototypen entwickelt, der die Funktionalität dieses neuen Geschäftsmodell ausloten soll. Die britische Singer/Songwriterin Imogen Heap hat dazu am 2. Oktober 2015 öffentlichkeitswirksam im Rahmen der Guardian Live Programme Series in den Londoner Sonos Studios ihren Song „Tiny Human“ mit vordefinierten Revenue-Splits auf die Ethereum-Blockchain gestellt. Das Musikstück kann nun online erworben oder lizenziert werden, wobei die Zahlungen – gemäß des vordefinierten Splits – direkt an die beteiligten KünstlerInnen gehen. Damit werden die Transaktionskosten, die üblicher Weise im digitalen Musikbusiness anfallen, deutlich verringert.

Im konkreten Fall von „Tiny Human“, wurden die Splits für einen Download im Gegenwert von US \$0,60 sowie für einen Stream von US \$0,006 folgendermaßen definiert:

Komponistin & Interpretin	Imogen Heap	91,25%
Violine 1	Stephanie Appelhans	1,25%
Violine 2	Diego Romano	1,25%
Viola	Yasin Gündisch	1,25%
Cello	Hoang Nguyen	1,25%
Bass-Posaune	Simon Minshall	1,25%
Waldhorn	David Horwich	1,25%
Mastering	Simon Heyworth	1,25%

Quelle: https://alpha.ujomusic.com/#/imogen_heap/tiny_human/tiny_human

Es wurde aber auch die Einkommensverteilung für die Verwendung der Audiodateien zum Remixen festgelegt. Bei nicht-kommerzielle Nutzung fallen US \$0,45 an, bei kommerzieller Nutzung sind hingegen US \$1,500 zu bezahlen. Wenn auf Basis des ursprünglichen Werks ein neues entsteht, dann stehen der RemixerIn 50 Prozent der Einnahmen zu, der Rest wird nach der definierten Basisverteilung ausbezahlt.

Komponistin & Interpretin	Imogen Heap	70,625%
Violine 1	Stephanie Appelhans	0,729%
Violine 2	Diego Romano	0,729%
Viola	Yasin Gündisch	0,729%
Cello	Hoang Nguyen	0,729%
Bass-Posaune	Simon Minshall	0,729%
Waldhorn	David Horwich	0,729%
Mastering	Simon Heyworth	0,729%
	Simon Heyworth	25%

Quelle: https://alpha.ujomusic.com/#/imogen_heap/tiny_human/tiny_human

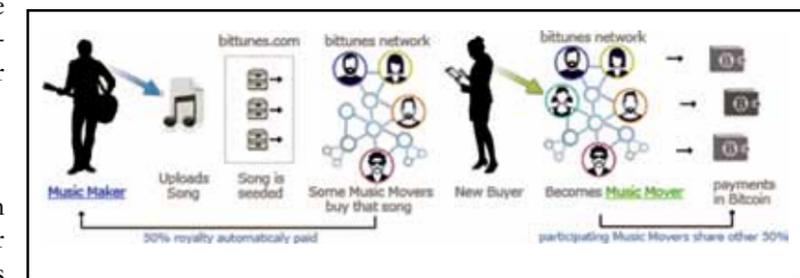
Für „Tiny Human“ können auch Synchronisationsrechte erworben werden, die zu 100 Prozent an Imogen Heap fließen. Die Höhe des Sync-Entgelts hängt vom Typ und der Größe des Unternehmens/Organisation sowie der Art der Verwendung (Medium und Frequenz der Nutzung) ab, und muss separat verhandelt werden. Unabhängig von der Nutzungsart verbleiben alle Rechte am Song bei Imogen Heap. Das Beispiel zeigt, dass der Verkauf von Musik über eine Blockchain-Anwendung wie Ujo nicht nur die Zahlung an die Musikschaffenden beschleunigt und die Transaktionskosten dabei niedrig hält, sondern dass auch Transparenz in die Zahlungsflüsse kommt. Hierbei dürfen aber Zweifel angemeldet werden, ob diese Transparenz vonseiten der KünstlerInnen auch gewünscht ist. Intermediäre wie Musikverlage, Labels, Verwertungsgesellschaften, Sync-Rights-Agenturen etc. legen auf diese Art vollständiger Transparenz, so darf vermutet werden, wenig wert.

Weitere Blockchain-basierte Musik-Start-ups

Ujomusic wie auch andere Start-ups in diesem Bereich zielen auf den Aufbau monetarisierbarer Musikdatenbanken ab. So können über PeerTracks ähnlich wie bei Ujomusic Songs heruntergeladen und gestreamt werden. PeerTracks basiert auf dem MUSE P2P-Netzwerk. MUSE „(...) serves as a global database for copyrights, a means of payment for all music related transactions as well as a tool to simplify licensing of musical works. It provides artists with transparent accounting, automatically split up royalty payments and the capability to create their Notes so they can get discovered and engage their fan bases. Fans can interact, participate and even benefit from the success of their favorite artists.“¹ Die Kryptowährung von PeerTracks wird als „Note“ bezeichnet. Die „Notes“ sollen zu einer Art „Artist Coins“ werden, die Fans verkaufen und verschenken können, wodurch eine Art Anlagemarkt für KünstlerInnen entstehen soll. „Being limited in number, Notes can rise and fall in value depending on that artist’s popularity on PeerTracks. The more an artist is streamed, the more music he sells and the more he engages his Note holders, the more each one of his Notes can be worth. Not to be confused with equity – the fan does not own stake in a song, album, project, business or copyrights. Notes should be seen like fan club 2.0 memberships. The artist that created the Notes decides what he offers to his Note holders just as he decides what to offer to his fan club members – only in this case the memberships are quantifiable and tradable.“

Einen Ansatz der Superdistribution von Musik über die Blockchain, hat das australische Unternehmen Bittunes entwickelt. Bittunes basiert auf der Bitcoin-Blockchain und bietet MusikerInnen an, ihre Musik über ihre P2P-Plattform zu verkaufen. Die Käufer – „music mover“ genannt – erwerben einzelne Musiktracks für 50 Cents, wovon eine Hälfte an die MusikerInnen geht und die andere Hälfte an bis zu 5 Vorverkäufer. Musiktitel, die es in Top-100-Charts schaffen, kosten US \$1, wovon jeweils 40 Prozent an die KünstlerInnen und die Uploader ausbezahlt werden und 20 Prozent bei Bittunes verbleiben (Mey 2016b: 13).²

Abbildung 1: Die Funktionsweise von Bittunes



Quelle: <http://www.bittunes.org/general-explanation/> (Zugriff am 22.07.2016).

Ein weiteres Einsatzgebiet der Blockchain ist der Aufbau von Musikrechteverwaltungs-Plattformen. Nachdem Ansätze wie die Global Repertoire Database und das International Music Registry an Partikularinteressen von Musikindustrieakteuren gescheitert sind, wird nun mithilfe von Blockchain-Anwendungen ein neuer Anlauf in diese Richtung hin unternommen.

Das israelische Unternehmen Revelator bietet eine Rechte-management-Plattform an, auf die KünstlerInnen, ManagerInnen und Labels ihre Musiktitel, Musikvideos und Fotos samt Metadaten hochladen können. Revelator stellt dann die Inhalte, wie ein Digital Content Aggregator in Online-Musikstores zum Downloaden bzw. Streamen ein. Revelator unterstützt nun die Verbreitung der Musik mit einem automatisierten Set an Marketingtools. Die Rechteinhaber können in der Folge beobachten, wann und wo, ihre Inhalte genutzt wurden und können in Echtzeit die Einkommensströme nachverfolgen. Eine Reporting- und Datenanalyse-Tool ermöglichen die Aufbereitung der gewonnenen Daten. Das ist aber noch nicht alles, denn diese Services bieten im Grunde genommen alle digitalen Musikvertriebe an. Die Besonderheit von Revelator ist, dass es sich im August 2015 mit Colu zusammengeschlossen hat. Colu



1) See <http://peertracks.com/faq.php>
2) See <http://peertracks.com/faq.php>



ist eine Blockchain-Anwendung, die auf dem Bitcoin-Protokoll beruht, um den Austausch von digitalen Inhalten sicherer und zu geringeren Transaktionskosten zu gestalten. Revelator-Gründer Bruno Guez verspricht sich von der Zusammenarbeit mit Colu die Lösung folgender Probleme im digitalen Musikbusiness:

1) The long history of lack of trust between parties due to lack of visibility and transparency

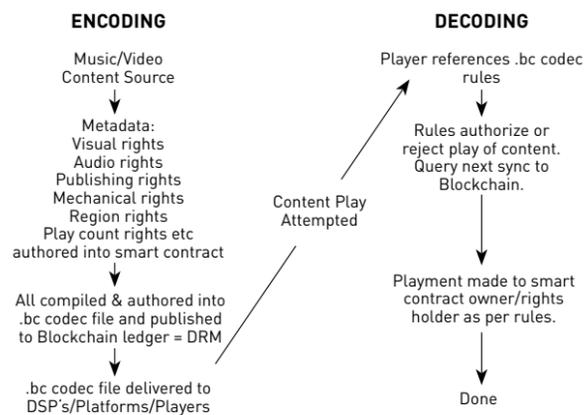
2) Speed, security and efficiency of one-to-one transactions, including distributed content, transfers or assignment of full or partial ownership of IP per territory, per licensor, and per product, and mass payments and micro-payments to all marketplace participants at fractional costs

3) Creation of new business model possibilities with engagement marketing, distributed crowdfunding, fan co-ownership

4) Global registry of rights information and distribution of assets with complete tracking, transparency and trust.”³

Der Gründer von PledgeMusic, Benji Rogers, möchte mit der DotBlockchain einen radikalen Schritt weiter machen. Rogers schlägt ein neues Musikformat „bc“ vor, in dem alle wichtigen Metadaten eingeschrieben sind. Die Metadaten sollten auf alle Fälle folgende Informationen (minimal viable dataset ... MVD) beinhalten: (1) vollständige Rechteinhaber-Informationen; (2) ISCR-, ISWC- und ISNI-Codes; (3) Verlagsinformationen; (4) Informationen zu den mechanischen Rechten; (5) InterpretInnen-Informationen; (6) globale Lizenzierungsregeln; (7) Umfang der Nutzungsrechte; (8) Lyrics und Foto-Credits; (9) Zahlungsinformationen; (10) Kontaktinformationen (Silver 2016: 36). Wenn alle diese Metadaten vorliegen und in einen bc-Codec eingeschrieben sind, dann können die Musikdateien über bestehende digitale Musikanbieter verbreitet werden. Die vordefinierten Regeln wirken dann wie eine Digital Rights Management-System und erlauben über eine Blockchain-Anwendung die direkte Zahlung an die Rechteinhaber. Ziel ist es, eine umfassende Rechtedatenbank zu generieren, über die im One-Stop-Verfahren Musik verwertet werden kann.

Abbildung 2: Die Funktionsweise der dotblockchain



Quelle: Rogers, Benji, 2016, How the Blockchain and VR Can Change the Music Industry (Part 1)

Zwar zeigen sich vor allem die VertreterInnen der Verwertungsgesellschaften und Musikverlage skeptisch gegenüber der neuen Technologie (Silver 2016: 43-49), dennoch sollte das Potenzial der Blockchain für eine globale über ein Netzwerk verteilte Rechtedatenbank nicht unterschätzt werden. Während nämlich die bisherigen Ansätze daran scheiterten, dass die mächtigen Player der Musikindustrie nicht bereit waren, Kontrolle abzugeben und somit an Einfluss zu verlieren, bietet die Blockchain die Möglichkeit genau diese Kontrolle über die Rechte wiederzuerlangen. Silver (2016: 51) äußert sich diesbezüglich vorsichtig optimistisch: „[P] erhaps there is a chance that the music industry too eventually recognises the long term value of achieving a truly distributed global repertoire database whicg might actually make more money for more people, more equitable, than it cost to build.“

Problemfelder der Blockchain

Das soll aber nicht dahin hinweg täuschen, dass die Blockchain-Technologie immer noch in der Kinderschuhen steckt und die Anwendungen abseits der Bitcoin noch in der Testphase sind. Es lässt sich daher gegenwärtig noch nicht seriös einschätzen, ob und in welcher Form die Blockchain das Musikbusiness verändern oder gar revolutionieren wird. Es gibt Einwände, die bei aller Euphorie über die Blockchain, Ernst genommen werden sollten. Die Herausforderungen betreffen zum einen die Blockchain-Technologie direkt und zum anderen die Umsetzungsschwierigkeiten im Musikbusiness.

1) Alle Anwendungen wie ujomusic, bittunes,

peertracks oder dotblockchain brauchen, um nachhaltig erfolgreich zu sein, eine kritische Masse an NutzerInnen, sowohl auf der Anbieter- als auch auf der KonsumentInnen-Seite. Wie die Vergangenheit zeigt, setzen sich nur wenige innovative Anwendungen durch, weil entweder rechtliche Hindernisse auftauchen oder schlicht und ergreifend die Nachfrage danach fehlt (O’Dair et al. 2016: 19-20). Erst wenn ein Schnellball-Effekt der Nutzung entsteht, wie das bei iTunes und später auch bei Spotify der Fall war, kann sich eine Anwendung nachhaltig etablieren.

2) Die gegenwärtigen Strukturen in der Musikindustrie, die auf Kontrolle und Zentralisierung der Entscheidungen setzen, stehen dem dezentralen System eines verteilten Musikregisters entgegen. Wenn das Ziel darin besteht, eine umfassende globale Musikdatenbank aufzubauen, dann braucht es dazu die drei Majors mit ihren Plattenfirmen und Musikverlagen sowie die Verwertungsgesellschaften. Die Transparenz, die die Blockchain in die Transaktionen bringen wird, könnte sehr abschreckend wirken. Es muss also davor ausgegangen werden, dass eine globale auf der Blockchain basierende Musikdatenbank genauso scheitern wird, wie die Global Repertoire Database.

3) Auch wenn sich die Blockchain-Technologie durchsetzen wird, ist nicht gesagt, dass sich dann die demokratische und dezentrale Struktur ohne Intermediäre durchsetzen wird. Silver (2016: 11-12) weist zurecht darauf hin, dass Blockchain-Anwendungen nicht nur für jedermann offen – also öffentlich – sein müssen, sondern auch privat sein können. In diesen genehmigungspflichtigen Netzwerken ist die Identität der TeilnehmerInnen bekannt und es können Aufnahme-kriterien für die Teilnahme an der Blockchain definiert werden. Es sind also durchaus Blockchain-Anwendungen denkbar, die von den relevanten Playern im Musikbusiness zentral betrieben und kontrolliert werden. Der Bankensektor hat das bereits vorexerziert. Ein Konsortium bestehend aus Deutscher Bank, UBS, Bank of America und Unicredit arbeitet bereits an einer privaten Blockchain-Lösung zur schnelleren Validierung von Finanztransaktionen (Mey 2016a).

4) Vor zur großer Transparenz der Transaktionen im Musikbusiness schrecken womöglich nicht nur die Konzerne und Verwertungsgesellschaften zurück, sondern auch die Musikschaffenden. Es sind nicht alle KünstlerInnen so offenherzig im Umgang mit ihren Daten wie Imogen Heap. Es bleibt also abzu-

warten, um die mit der Blockchain zusammenhängende Datentransparenz nicht zum Hemmschuh für die Verbreitung von Blockchain-Anwendungen im Musikbusiness führt.

Zusammenfassung

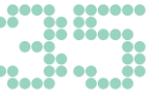
Die Blockchain ist eine innovative Technologie, die das Potenzial hat, bestehende Wertschöpfungsnetzwerke zu revolutionieren. Die dezentrale Datenstruktur und das auf kryptografische Verfahren beruhende Verifikationssystem erlaubt es, Transparenz in Geschäftsabläufe und Transaktionen zu bringen, wobei die Anonymität der Geschäftspartner gewahrt bleibt. Smart Contracts erlauben die sekundenschnelle Abwicklung von Transaktionen, die nicht mehr nachträglich manipuliert werden können. Intermediäre werden dadurch unnötig, was die Transaktionskosten minimieren hilft.

Einige Start-ups im Musikbereich zeigen erste Anwendungsfelder auf. In erster Linie geht es um den Aufbau von Musikdatenbanken, die eine transparente Verwertung von Musik ermöglichen. Der Unterschied zu bestehenden Services ist, dass die Musikverkäufe nicht umständlich abgerechnet werden müssen, sondern dass der Zahlungsvorgang direkt über eine Kryptowährung auf Basis intelligenter Verträge erfolgt. Darüber hinaus kann die oft eingeforderte globale Musikdatenbank für eine einfache Rechteverwertung umgesetzt werden, wenn die relevanten Akteure des Musikbusiness dies auch wollen.

Sowohl das Desinteresse an bzw. die Abwehrhaltung gegenüber der Blockchain-Technologie oder aber an der Aneignung der Technologie durch Konzerne könnte die Euphorie an der Blockchain im Musikbusiness bald verfliegen lassen. Es sind zudem bei Weitem noch nicht alle technischen Hürden einer massentauglichen Anwendung der Blockchain überwunden. Es braucht noch viel Entwicklungsarbeit und eine weitere Zunahme der Rechnerleistung, damit die Blockchain in unserem (Musik)-Alltag ankommt. Eines ist sicher: Die Zukunft ist in der Gegenwart angekommen.

Quellen

Kuppinger, Martin, 2016, „Ausgezahlt. Chancen und Risiken für Blockchains“, iX – Magazin für professionelle Informationstechnik, Nr. 6: 42-45.
 Mey, Stefan, 2016a, „Gut vereinbart. Smart Contracts und Blockchain“, iX – Magazin für professionelle Informationstechnik, Nr. 6: 50-53.
 Mey, Stefan, 2016b, „Die Blockchain in der



³ Billboard.biz, „Blockchain Platform Colu Partners With Revelator in Push to Fix Music’s Data“, 18. August 2015 (Zugriff am 22.07.2016).



Musikindustrie“, Musikwoche Nr. 18 vom 29. April 2016: 10-14.
 O’Dair Marcus, Zuleika Beaven, David Nelson, Richard Osborne, Paul Pacifico, 2016, Music On The Blockchain, Report Nr. 1 des Blockchain for Creative Industries Research Clusters der Middlesex University.
 Rogers, Benji, 2016, How the Blockchain and VR Can Change the Music Industry (Part 1)
 Rogers, Benji, 2016, How the Blockchain and VR Can Change the Music Industry (Part 2)
 Silver, Jeremy, 2016, Blockchain or the Chaingang? Challenges, opportunities and hype: the music industry and blockchain technologies, CREATE Working Paper 2016/05.
 Tapscott Dan & Alex Tapscott, 2016, Blockchain Revolution. How the Technology Behind Bitcoin Is Changing Money, Business, and the World. New York: Portfolio.
 The Economist, „The Trust Machine. The Promise of the Blockchain“, 31. Oktober 2015 (Zugriff am 19.07.2016).

scher und englischer Sprache:
<http://musikwirtschaftsforschung.wordpress.com> und
<http://musicbusinessresearch.wordpress.com>
 Aktuelles Buch: Peter Tschmuck: The Economics of Music. Newcastle-upon-Tyne: Agenda Publishing, 2017.
 Bestellung und Informationen: <http://agendapub.com/index.php/books/economics?view=title&id=3>



DR. PETER TSCHMUCK,

ist Universitätsprofessor für das Fach Kulturbetriebslehre am IKM – Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft. Seine

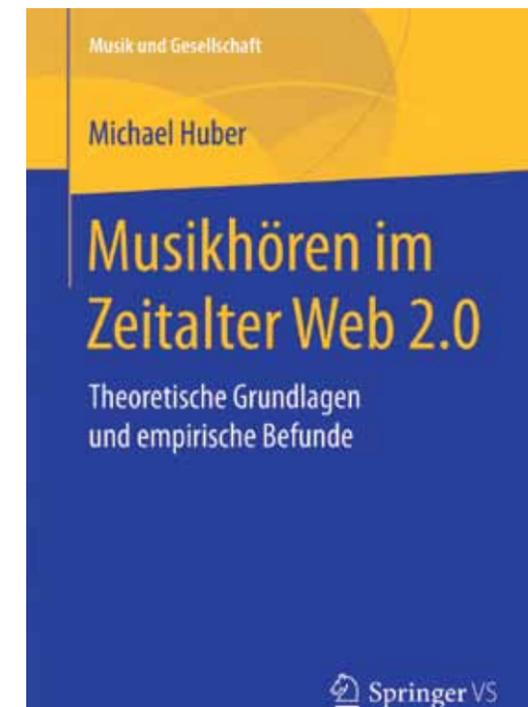
Forschungsschwerpunkte sind Musikwirtschaftsforschung, Ökonomik des Urheberrechts, Kunst- und Kulturökonomik, Kulturpolitikforschung sowie Kulturmanagement. Er lehrt zudem an der Wirtschaftsuniversität Wien, an der Donau-Universität Krems und an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. 2010 war er als Gastprofessor an der James-Cook-University in Townsville und Cairns (Australien) tätig. 2012 erschien in zweiter Auflage sein Standwerk „Creativity and Innovation in the Music Industry“. 2013 hat er unter dem Titel „Music Business and the Experience Economy“ einen Sammelband zur australischen Musikwirtschaft mitherausgegeben. Seit 2012 gibt Peter Tschmuck federführend das „International Journal for Music Business Research“ heraus und organisiert jährlich die Vienna Music Business Research Days an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Regelmäßig erscheinen überdies wissenschaftlich fundierte Aufsätze und Kommentare im Blog zur Musikwirtschaft in deut-

Publikationen zu Musikrezeptionsforschung und Eurovision Song Contest



■ VON MICHAEL HUBER UND MAGDALENA FÜRNKRANZ

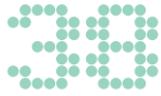
■ **Michael Huber: Musikhören im Zeitalter Web 2.0 – Theoretische Grundlagen und empirische Befunde. Musik und Gesellschaft, Band 36. Wiesbaden: Springer VS, 2017.**



In Anschluss an aktuelle Erkenntnisse soziologischer und sozialpsychologischer Musikrezeptionsforschung erläutert der Band, welche gesellschaftlichen Funktionen das Musikhören heute erfüllt, und welche Rolle hier die neuen Rahmenbedingungen im Web 2.0 spielen. Auf Basis repräsentativer empirischer Erhebungen werden musikalische Einstellungen und Verhaltensweisen illustriert sowie klar abgrenzbare Musikhörtypen charakterisiert, die in je besonderer Weise mit den aktuellen Möglichkeiten und Herausforderungen der digitalen Mediamorphose umgehen. Besondere Berücksichtigung findet dabei die Frage nach der Bedeutung primärer Sozialisation als Gegengewicht zur musikalischen Selbstsozialisation im Internet. Vor allem Alter, Schulbildung und Wohnortsgröße der Menschen zeigen sich als entscheidende Einflussgrößen der individuellen musikalischen Praxis in Österreich.

Der Inhalt

- +) Zur sozialen Ungleichheit des Musikhörens
 - +) Neue Rahmenbedingungen im Web 2.0
 - +) Aktuelle empirische Befunde zum Musikhören in Österreich
 - +) Wozu Musik? Zentrale Tendenzen und mögliche Konsequenzen
- www.springer.com

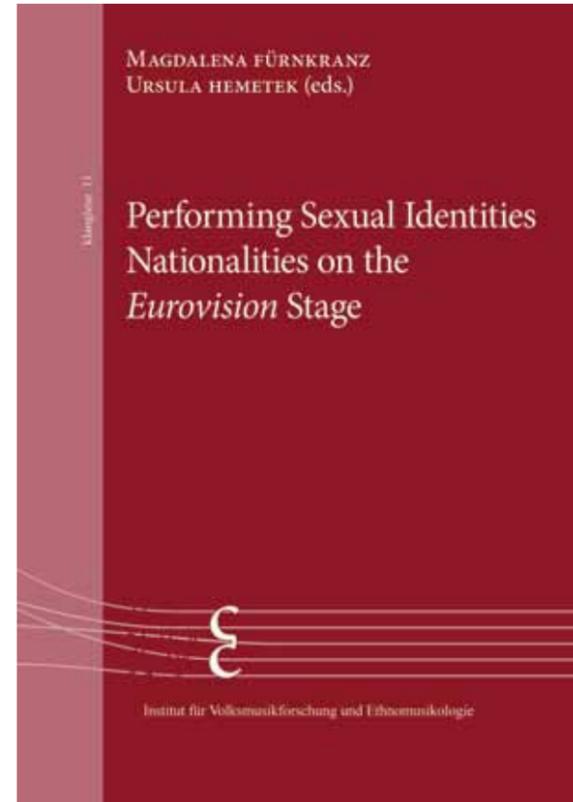


CREDIT: DANIEL WILLINGER

☒ MICHAEL HUBER – BIOGRAFIE

Studien der Soziologie und Erziehungswissenschaften an der Universität Wien, Abschluss 1998 („Hubert von Goisern und die Musikindustrie“), Promotion 2006 („Kultursoziographie in Gemeinde, Stadt und Raum“), Habilitation 2012 („Musikhören im Zeitalter Web 2.0“). Vorstandsmitglied im Österreichischen Musikrat und in der Austrian Music Business Research Association (AMBRA). Senatsmitglied in der Mittelbaukurie der mdw. Er lehrt am Institut für Musiksoziologie der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien.

☒ **Magdalena Fürnkranz und Ursula Hemetek (Hg.): Performing Sexual Identities. Nationalities on the Eurovision Stage, Wien: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie, Klanglese Band 11, 2017.**



EINLEITUNG (AUSZUG)

This transdisciplinary publication deals with the Eurovision song contest, a huge media event repeated every year in May, starting in 1956 during the Cold War period, developing into a “success story” of enormous popularity and acquiring a huge amount of followers throughout the world. It is a music competition celebrating Europe as well as national identities. We, however, try to focus on another aspect of Eurovision: sexual identities presented on the Eurovision stage over the years since its founding. The incentive for our initiative was the victory of the Austrian entry by Conchita Wurst in 2014. The subsequent political debates in Austria on homosexuality, tolerance, diversity and the expressions of homophobia on the other hand seemed to underline the socio-political relevance of the song contest. Therefore we wanted to have a closer look at it from different angles by using our means: scholarly research.

The disciplines we combine in our approach here are historical studies, ethnomusicology and gender/queer studies as well as popular music studies. In all of these disciplines – except popular music studies – the Eurovision song contest is rather a marginal topic, although there are some colleagues who have published widely on it. Some of these experts were invited to contribute.

Beiträge/Artikel

- +) Dean Vuletic: Sexuality in the first Eurovision Song Contests
- +) Thomas Hilder: Nordic Sexual Exceptionalism and Indigenous Rights: Sámi Alternative Visions of Europe at the Eurovision Song Contest
- +) Renée Winter: “Who knows what comes tomorrow”. Post-Nazi political rehabilitation and sexual identities in Austria’s early Eurovision entries
- +) Dafni Tragaki: A Song for Tolerance: Bodies and the Politics of Sensitivity

Gratis-Download der Publikation:

www.mdw.ac.at/upload/MDWeb/ive/downloads/_klanglese11_e-book_Eurovision.pdf

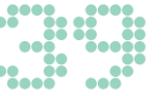
☒ MAGDALENA FÜRNRANZ – BIOGRAFIE

Aufgewachsen mit der Neuen Deutschen Welle und Synthesizern. Nach gescheiterten Versuchen Blockflöte und Keyboard zu erlernen, die Liebe zur E-Gitarre entdeckt. Kurzzeitiges Mitglied einer ruhmlosen Punkband.

Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft mit Schwerpunkt Gender Studies in Wien (2004-2008). Doktoratsstudium der Philosophie (2008-2015). Dissertation über die De/Konstruktion weiblicher Herrschaft im Film anhand der Figur Elizabeth I. von England. Von 2013-2015 Universitätsassistentin (prae doc) am Institut für Populärmusik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, sowie Projektmitarbeiterin beim Forschungsprojekt „Performing Diversity“. Seit 1. Mai 2016 Universitätsassistentin ebenda. Mitinitiatorin des „PopNet Austria“ und Organisatorin des seit 2014 jährlich stattfindenden interdisziplinären Symposions zur Populärmusikforschung in Österreich an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (gemeinsam mit Dr. Harald Huber). Aktuelles Forschungsprojekt „Instrumentalistinnen und Komponistinnen in der österreichischen Jazz-Szene“. Forschungsschwerpunkte: Performance in der (österreichischen) Populärmusik, Gender- und Queer Studies, musikwissenschaftliche Aspekte kultureller Vielfalt und europäische Jazzkulturen.



CREDIT: HANDE SAGLAM



CUBE – Komponieren & Musizieren im Großformat

■ HERBERT PICHLER UND GERD HERMANN ORTLER IM GESPRÄCH
MIT GÜNTHER WILDNER



CREDIT: MARCELL NIMFUHR

■ Nachdem das „THE CUBE – Contemporary Urban Beats Ensemble“ der mdw am 9. Mai 2015 das Programm „A Journey into Jazz“ aufgeführt hatte, folgte das Projekt „Gaming Strategies for 52 Musicians“ – angeregt von Soundtracks, Video-Games und populärkulturellen Phänomenen – am 24. Mai 2017 im Radiokulturhaus und am 15. Juni im Rahmen des „Aufspiels“ und „mdw200“ im Wiener Konzerthaus.

Günther Wildner: Wie kam es zur CUBE-Idee?

Herbert Pichler: Die CUBE-Idee geht ca. sechs Jahre zurück und gründet auf dem Wunsch, ein mdw-Großensemble von Studierenden zu entwickeln, das außergewöhnliche, genreverbindende musikalische Projekte in einer Instituts-übergreifenden Zusammenarbeit verwirklicht. „A Journey into Jazz“ war 2015 unser Startprogramm und hat allen Beteiligten Lust auf eine Fortsetzung gemacht. So haben Gerd und ich für die aktuelle Ausgabe 2017 zur inhaltlichen Ausrichtung gebrainstormt, wir hielten von Bob Dylan über Prince bis zum endgültigen Programm der „Videogames-Kultur“ vieles für möglich.

GW: Welcher Ansatz prägte „Gaming Strategies for 52 Musicians“?

Gerd Hermann Ortler: Wir wollten erstmalig das gesamte Musikprogramm von unseren Studierenden schreiben lassen – und das obwohl wir als ipop kein Hauptfach für Komposition und Arrangement anbieten. Praktisch habe ich die Kompositionen im Rahmen meiner Lehrveranstaltung „Komposition und Arrangement Populärmusik 06“ betreut, da haben wir nicht auf die Uhr gesehen!

GW: Was hat dich beeindruckt in der Zusammenarbeit und bei den Kompositionen?

GHO: Die Qualität der Werke und der Idealismus bezüglich des Gesamtprojektes, das wirklich sehr aufwändig war.

HP: Mich hat beeindruckt, dass die Musizierenden aus unserem Institut mit so großer Begeisterung und Professionalität abgeliefert haben. Unser Schlagzeuger Michael Plassnig hat seine Rolle souverän und musikalisch klug angelegt, Pianist Sebastian Schneider hat wie immer sehr gewinnend und mit großer Empathie gespielt. Auch die Gitarre hat ihre Solo-Slots genützt. Die Reeds-Spieler setzten



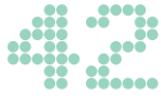
Am Dirigentenpult:
Gerd Hermann Ortler

Saxophone und Klarinetten ein, was nicht für alle selbstverständlich war, und haben ihre Intonation im Verlauf des Projekts extrem verbessert. Dafür kamen sie zu eigenen Registerproben zusammen, ohne dass wir das verlangt hätten. Gerd und ich haben losgelassen und es hat sich im positiven Sinne verselbständigt. Das sind die Dinge, die wichtig sind, und es freut uns besonders, wenn wir eine solche Dynamik anstoßen können. Man muss in so einem Einstudierungsprozess durch Höhen und Tiefen gehen, mit Schwierigkeiten habe ich natürlich gerechnet. Zu Beginn als die Streicher nicht schnell genug gelesen haben, musste ich einfach zehn Minuten Wassertrinken ausrufen und dann ging es wieder bergauf nach dieser Phase der Beruhigung.

Wir wollten erstmalig das gesamte Musikprogramm von unseren Studierenden schreiben lassen

GW: Gab es Vorgaben für die Komponist/innen?

HP: Eine gewisse Länge, besser zeitliche Begrenzung der Stücke war Vorgabe. Wir wollten ja mehrere auf-führen. Eine weitere Vorgabe war die Visualisierung der Kompositionen, die wir teilweise gut umsetzen konnten, aber nicht ganz bis zur letzten Ausbaustufe mit interaktiver Publikumsbeteiligung gebracht haben. Martin Schiske hat uns bei den Visuals großartig unterstützt!



GW: Haben die Komponist/innen auf Videogames „draufgeschrieben“?

HP: Das war unterschiedlich, bei „Teteritis“ hat Alexander Brosch 1:1 gearbeitet und das Runterfallen der Tetris Würfel bildsynchon gestaltet. Andere Werke waren mehr assoziativ zum Thema angelegt, haben sich zum von Klängen der Videogames anregen lassen. Ein schöner „Luxus“ für die Schreibenden war der Umstand, dass sie ihre Stücke mit Proben und Aufführungen ca. zehnmal gehört haben. Die filmische Dokumentation wird sehr bald zu sehen sein.

GW: Dirigiert habt ihr dann selber?

HP: Das Dirigieren durch die Studierenden blieb aufgrund der vielfältigen Belastungen auf der Strecke, was wir beim ersten cube Projekt ja verwirklichen konnten. Da der Wunsch nach der Leitung durch uns so groß war, haben dann Gerd und ich die Einstudierung und Aufführungen geleitet. Auch für die Zukunft schwebt mir vor, alle Gewerke ausschließlich durch die Studierenden machen zu lassen.

GW: Wie war eure Aufteilung?

GHO: Ich habe mich besonders um die künstlerischen Inhalte gekümmert, also die Kompositionen, Herbert hat das Organisatorische gemanagt, mit dem Rektorat Kontakt gehalten, das Budget, alle Technikbeteiligten und Kooperationspartner im Blick gehabt.

HP: Ja, das Projekt war komplex, aufwändig und zeitintensiv – als ich Gerd einmal, wie so oft, angerufen habe, meldete ich mich mit: „Hier spricht dein Lebenspartner des Frühjahrs!“ Unsere Zusammenarbeit war übrigens hervorragend.

Ziel muss sein, dass Musiker/innen aus aller Welt fühlen: „Ich muss nach Wien!“

GW: Wie sieht deine Vision für die mdw und heimische Musikszene aus?

HP: Zwei Wiener Schulen gab es in Österreich, die letzte vor 100 Jahren mit Schönberg und Webern etc. – wir sind also von der Historie, vom Namen und vom Umfeld Weltklasse, in der Klassik wohlgerichtet. Im Populärmusikbereich ist daher unglaublich viel Luft nach oben, viele Chancen, obwohl Wien nicht

so prickelnd wahrgenommen wird wie Sao Paulo, Moskau oder Tokio, aber von der Lebensqualität, vom Respekt und von der Bevölkerung her wäre vieles möglich, eine dritte Wiener Schule! Ziel muss sein, dass Musiker/innen aus aller Welt fühlen: „Ich muss nach Wien!“ Einfach weil es angesagt ist. Diese Vision wird mich und uns weiter begleiten. Für die Zukunft muss die Stoßrichtung international sein. Zu Billy Joel gibt es Kontakte, ihn zu holen für ein CUBE-Projekt wäre wegweisend. Er hat, als Musiker ohne Matura, eine ausgeprägte Affinität zu Universitäten und zu jungen Leuten. Steve Sidwell (Robbie Williams) würde mir ebenfalls gut in Wien gefallen. Solche angesagte Koryphäen könnten wir wohl mit drei geblockten Unterrichts/Konzertwochen an unsere Universität holen.

Informationen und begleitende Internetseite zum CUBE-Konzertprogramm „Gaming Strategies for 52 Musicians“: <http://cube17.at/>

Das Programm des AUFSPIELS am 15. Juni 2017 im Wiener Konzerthaus im Rahmen des Jubiläums mdw200 unter:

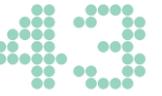
www.mdw.ac.at/842

Video-Mitschnitt vom 15. Juni 2017 im Wiener

Konzerthaus:

www.facebook.com/mdwwien/videos/10155341758234454/

Herbert Pichler unterrichtet Tasteninstrumente der Populärmusik am ipop und Gerd Hermann Ortler ebenda Komposition & Arrangement, Ensemble & Ensembleleitung sowie Strukturanalyse Populärmusik.



KOMPOSITIONEN (AUSWAHL)

„TOAD’S TURNPIKE“ / MARIO KART REVISITED

Judith Ferstl verleiht dem Soundtrack dieses Klassikers der 90er-Jahre eine neue Farbe. Das live vor Ort gespielte Mario Kart Rennen wird mit improvisatorischen Elementen vertont. Da bringt das Glockenspiel Item-Boxen zum Drehen, aus denen dann narrische Schwammerln, fliegende Panzer, Bananen und noch viel mehr ins Spiel gebracht werden. Jede Runde steigert sich, bis schlussendlich die pompöse Zielfanfare erklingt. Der kompositorische Verlauf hängt übrigens durchaus auch von den Fertigkeiten des jeweiligen Fahrers oder der Fahrerin ab!

BIOGRAFIE

Judith Ferstl ist Kontrabassistin und Komponistin in verschiedensten Formationen im breiten Feld des zeitgenössischen Jazz. Sie studierte an der Konservatorium Wien Privatuniversität (MUK), an der Bruckneruniversität Linz und ist seit 2015 im Master-Studium an der MDW Wien.

Aktuelle Projekte: June in October, chuffDRONE, Gnigler, Klio, ... www.judithferstl.com

Judith Ferstl: „Am Unterricht mit Gerd Hermann Ortler habe ich besonders geschätzt, dass er uns bei den Kompositionen zwar immer wieder auf mögliche Wendepunkte, Spannungsbögen oder Instrumentierungseinheiten hingewiesen hat, uns aber immer unsere eigene Kompositions-Sprache erhalten lies, die wie ich finde, bei jedem Stück stark zu hören war!“

Threading Score - Toad's Turnpike

Toad's Turnpike

♩=138

1 5 1st LAP Judith Ferstl

French Horns in F 1
French Horns in F 2
Trumpet 1 in Bb
Trumpet 2 in Bb
Trumpet 3 in Bb
Trombone 1
Trombone 2
Baritone
Tuba
Percussion 1
Percussion 2
B-Clarinet
Key 1
Key 2
Upright Bass
Drum Set

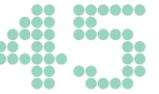
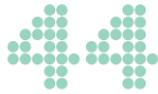
2 3 4 5 6 7 8
2nd LAP
3rd LAP
4th LAP
5th LAP
6th LAP
7th LAP
8th LAP

Trumpets, Trombones, Tuba & Percussion react on game (sound effects)

1 5

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contra Bass

Während der Konzerte besuchten die Zuhörer via Handy www.cube17.at



61 | *Solista*

62 | 63 | 64 | 65 | 66

67 | 68 | 69 | 70 | 71 | 72 | 73 | 74 | 75 | 76 | 77 | 78 | 79 | 80 | 81 | 82 | 83 | 84 | 85 | 86 | 87 | 88 | 89 | 90 | 91 | 92 | 93 | 94 | 95 | 96 | 97 | 98 | 99 | 100

101 | 102 | 103 | 104 | 105 | 106 | 107 | 108 | 109 | 110 | 111 | 112 | 113 | 114 | 115 | 116 | 117 | 118 | 119 | 120

121 | 122 | 123 | 124 | 125 | 126 | 127 | 128 | 129 | 130 | 131 | 132 | 133 | 134 | 135 | 136 | 137 | 138 | 139 | 140

141 | 142 | 143 | 144 | 145 | 146 | 147 | 148 | 149 | 150

151 | 152 | 153 | 154 | 155 | 156 | 157 | 158 | 159 | 160

161 | 162 | 163 | 164 | 165 | 166 | 167 | 168 | 169 | 170

171 | 172 | 173 | 174 | 175 | 176 | 177 | 178 | 179 | 180

181 | 182 | 183 | 184 | 185 | 186 | 187 | 188 | 189 | 190

191 | 192 | 193 | 194 | 195 | 196 | 197 | 198 | 199 | 200

SNÖBIUS VON GREGOR AUFMESSER

Die Komposition Snöbius ist der Versuch, Farbe in die sehr spartanische Schwarz-weißwelt der Computerspielrandgruppe der so genannten "Textadventures" zu bringen. Bei diesem rein auf Text basierenden Genre hat der Spieler die Möglichkeit eine Welt relativ frei zu erforschen, welche ihm jedoch nur mit Worten beschrieben wird. Da diese Komposition interaktiv gestaltet wurde, hat das Publikum die Möglichkeit an bestimmten Stellen des Spiels über den Fortgang der Geschichte abzustimmen, während mittels der Musik versucht wird, die Atmosphäre der Schauplätze akustisch zu untermalen.

BIOGRAFIE

Gregor Aufmesser ist als Bassist und Komponist im Bereich des zeitgenössischen Jazz tätig. Seit 2012 studiert er IGP Bass Populärmusik bei Gina Schwarz und Willi Langer sowie klassischen Kontrabass bei Werner Fleischmann an der MDW. Derzeitige Projekte: Znap, Aufmessers Schneide, Purzelbear Swing Club www.gregoraufmesser.com

Gregor Aufmesser: „Die Zusammenarbeit mit Gerd war sehr inspirierend. Er lässt einem genug Freiraum um sich selbst künstlerisch entfalten zu können, weiß aber genau, wo er unterstützend für die Komposition und deren Arrangement oder Orchestrierung Input geben kann ohne dabei die ursprüngliche Idee aus den Augen zu verlieren.“

TETERETIS VON ALEXANDER BROSCHE

Vermutlich durch meinen Background in Informatik kam ich auf die Idee, das Tetris-Spiel selbst zu programmieren und so in den Sourcecode einzugreifen, dass von jedem Spiel eine Partitur generiert wird, bei der verschiedene Motive je nach zeitlichem Auftreten, Form, Farbe und Positionierung der Steine an die verschiedenen Instrumente vergeben werden. Diese Idee wurde im ersten Teil des Stücks auch umgesetzt, wobei in die Komponente Zufall (wann kommen welche Steine ins Spiel) etwas eingegriffen werden musste, um ein musikalisch sinnvolles Ergebnis zu erhalten.

BIOGRAFIE

Informatik-Studium Abschluss 2010. Bachelor-Studium IGP Abschluss 2016. Derzeit Master-Studium IGP bei Herbert Pichler. Pianist und Keyboarder für diverse Bands und Produktionen (u.a. Patricia Simpson, Thorsteinn Einarsson, FALCO - Das Musical, Virginia Ernst, Playing Savage, ...)

Alexander Brosch: „In der Zusammenarbeit mit Gerd-Hermann Ortler schätze ich besonders seine Fähigkeit, sich auf die sehr breitgestreuten stilistischen Vorlieben der Studierenden einzulassen, dabei konsequente Rückmeldung über die wesentlichen künstlerischen Parameter zu geben und konkrete Anreize für neue Ideen zu liefern, ohne dabei die Kompositionen der Studierenden von deren ursprünglichen Ideen zu entfremden.“

Teteritis - Score (Transposed)

15

Fl. 1
Fl. 2
Ob.
WW 1
WW 2
WW 3
WW 4
WW 5
Hr. 1
Hr. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Tuba
Perc. 1
Perc. 2
E. Git. *slightly distorted*
Keys 1
Keys 2
Bass
Dr.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vcl.
Cb.



Bachelor-, Diplom-, Master- und Doktorarbeiten 2015 bis 2017 im Bereich Populärmusik

 BETREUT VON HARALD HUBER
(INSTITUT FÜR POPULARMUSIK)

BACHELORARBEITEN

2015:

- Eder, Johannes:** Gospel Drumming – Eine stilistische Charakterisierung anhand der Person Aaron Spears
- Haas, Norbert:** Markus Stockhausen – der geniale Jazztrompeter und Komponist
- Hammer, Sebastian:** Bill Laswell – Reconstructions & Mix Translations, Der Remix als kreative Interpretation von Tonaufnahmen in der Populärmusik
- Khunashvili, Tamari:** Die isländische Komponistin und Sängerin Björk und ihr Album „Vulnicura“
- Laimer, Ekaterina:** Die Querflöte in der russischen Rockmusik
- Okubo, Kei:** Die Pop-Gruppe BEGIN aus Okinawa und ihr Lied Shimanchu nu Takara
- Pewal, Theresa:** William Fitzsimmons
- Saribekyan, Ani:** Die Entstehung und Wirkung des Musicals „My Fair Lady“ unter besonderer Berücksichtigung historischer und musikalischer Aspekte
- Schedler, Manuela:** „OK Go“: „Here It Goes Again“ und die Besonderheiten ihrer Videoclips

2016:

- Akhavan Aghdam, Sepideh:** Hoffnung in der Angst – Die Musik des persischen Ensembles Chaartaar
- Aufmesser, Gregor:** Jazzwerkstatt Wien
- Brosch, Alexander:** Jamie Cullum – „Jazz has a place in popular music“
- Ebner, Peer Magnus:** Hip-Hop in Schweden am Beispiel des Tracks „Det löser sig“ von Timbuktu (feat. Supreme und Chords)
- Foroohari, Elyana:** Rastak und die Wiederbelebung der altpersischen Volkslieder
- Forstner, Klemens:** Benny Goodman und das legendäre Konzert in der Carnegie Hall
- Gregoric, Sara:** „Catch-Pop-String-Strong“ – Ein Crossover-Streicherduo aus Wien
- Gritsch, Paul:** Jim Pepper
- Haider, Gabriel:** Popular- und Computermusikzweig des BORG Linz
- Hörtnagl, Stefan:** Stan Getz – Sein Leben, seine Musik und eine Analyse von „Desafinado“
- Hötzinger, Clemens:** Billy Joel – Eine Kurzbiografie und Textanalyse des Songs „We didn't start the fire“
- Kaltenbrunner, Tobias:** George Gershwin und Anthony Molinaro – die Beziehung anhand des Songs Someone To Watch Over Me
- Kraus, Irene:** „Mai Cocopelli und der kleine Yogi“ –

Populärmusik in der EMP

- Lingg, Isabella:** Lee Konitz und seine besondere Art des Saxophon Spiels
- Märzendorfer, Thomas:** Die Edlseer – Eine historische Entwicklung in vielerlei Hinsicht
- Müller, Sonja Rilana:** Natürlichkeit versus Künstlichkeit? Strategien der Authentizitätsinszenierung auf der Bühne
- Nenning, Nadine:** Stings „Desert Rose“ – Einblick in einen facettenreichen Song
- Oberscheider, Paula:** Lady Gaga und Tony Bennett „Cheek to Cheek“
- Ospina Ramirez, Ana Maria:** Toto la Momposina: Musik aus der kolumbianischen Karibik
- Ösze, Gergely:** Die Geschichte der „Hobo Blues Band“ – Musikalische Analyse des Konzeptalbums „Vadászat“
- Osztovics, Markus:** Journey into Jazz – Gunther Schuller und der Third Stream
- Pawlikowska, Maria Marta:** Jazz-Bearbeitungen von Liedern Fryderyk Chopins
- Peer, Johannes:** Chet Bakers Spiel- und Gesangsstil am Beispiel von „Let's get lost“
- Pichler, Verena:** British Soul – Am Beispiel von Joss Stone
- Pistofidis, Panteleimon:** Quintette du Hot Club de France
- Reischl, Felix:** Nile Rodgers: The Hitmaker
- Schüler, Thomas:** Jazzgeiger im Swing – Die Geige im frühen Jazz
- Schwarz, Markus:** Portrait der Wiener Band Wanda – Beleuchtung des Phänomens aus verschiedenen Richtungen
- Stanciu, Virgil Ross:** Musik-Streaming 2016 – Erfolgsrezept oder Kulturausbeutung?
- Strell, Sophie:** Irish Folk am Beispiel der Band Flogging Molly
- Tahmasebi, Sara:** Michel Petrucciani und die Komposition „Home“
- Urtubia Gea, Paula:** Populargesang in Chile – Violeta Parra: die Stimme des Unterschieds
- 2017:**
- Arias Holguín, Daniel Esteeban:** Der Salsa Star Rubén Blades Bellido de Luna – Analyse des Songs „Pedro Navaja“
- Ettrich, Rupert:** Das Album „Schick Schock“ der österreichischen Pop-Band Bilderbuch – Analyse anhand von ausgewählten Beispielen
- Fahimi, Arman:** Der iranische Pop Sänger „EBI“ am Beispiel dreier Lieder
- Feigl, Michael:** Popmusik in Shanghai 1927-1949, Li Jinhui und die Anfänge der chinesischen Populärmusik
- Feldbauer, Marlene:** Ray Charles – Der König des Soul

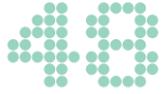
- Gruber, Philipp:** The Brecker Brothers – Geschichte und Stilistik der gemeinsamen Band von Randy und Michael Brecker
- Hallste, Magdalena:** Queen: A Night at the Opera – Darstellung des Albums mit Schwerpunkt auf die Single „Bohemian Rhapsody“
- Hwang, Darong:** Dave Brubeck – My Favorite Things
- Landolt, Dominik:** L'Art goes Funk – Analyse eines Bigband-Stückes des „Vienna Art Orchestra“
- Liepins, Klavs:** Yann Tiersen. Die Musik zum Film „Goodbye, Lenin!“ (Regie: Wolfgang Becker)
- Mayer, Michael Hubert:** S.T.S – Steinbäcker, Timischl, Schiffkowitz, Ihre Besonderheiten in der Austropop Szene
- Mittermeier, Jakob:** „Clave?“ – Die rhythmische Komponente der Bossa Nova und ihre Übertragung auf das Drumset
- Oberenzler, Dominik:** Fred Hersch – The nearness of you
- Piruz, Yasmine:** Die Mozartband – Ein österreichisches Crossover-Projekt
- Reisner, Dominik-Jan:** Oz Noy Twist 's the Blues – Analyse zweier Alben des US-amerikanischen Gitarristen
- Schüler, Thomas:** Astor Piazzolla – Der Revolutionär des Tangos
- Sillipp, Roman:** Das musikalische Leben und Wirken des Künstlers David Foster
- Stumpf, Dominik:** Der irische Singer-Songwriter Glen Hansard – Biographie, der Film „Once“ und seine Studioalben
- Toscano de Almeida, Vanja:** Bijelo Dugme – Eine Rockband aus Ex-Jugoslawien
- Überall, Simone:** Coverversionen als Mega-Hits seit den 90er Jahren unter besonderer Berücksichtigung des deutschsprachigen Musikmarkts

DIPLOM- UND MASTERARBEITEN

2015:

- Moreno, Patricia:** Eine Analyse verschiedener Stile der Vokalimprovisation mit Schwerpunkt auf das Schaffen Bobby McFerrins
- Ratzinger, Carolin:** Choro – Ein Genre der brasilianischen Musik in Vergangenheit und Gegenwart
- Schiemer, Lukas:** Kunst und Medien – Leitfaden zur intermediären Präsenz eines Jazz-/Populärmusikers
- Schmid, Christian:** Schlagzeugschulen der Jazz- und Populärmusik im Vergleich
- Visokomogilski, Aleksandar:** Progressive Metal
- Zeillinger, Raphael:** Michael Jackson als Komponist und Performer





2016:

Brezovsky, Michaela: Body Percussion – Der Körper als Instrument

Brunner, Manuel: Kontrabass. Jazz und Pop für junge AnfängerInnen

Jahrman, Elisabeth: Hermann Leopoldi und die Tradition der Wiener Musik

Jiao Flaschberger, Na: Chinesische Popmusik seit dem Jahr 2000

Konschill-Schwesig, Henriette: Marie Lloyd und die englische Music Hall

Pakzad, Babak: Keith Jarretts Klavier-Solokonzerte von 1973 bis 2015

Schollum, Sophie: Frauenrollen in der Populärmusik der arabischen Welt anhand von Künstlerinnen aus Ägypten und dem Libanon

Shevtsova, Olga: Populärmusik in Russland seit 1960

Stöger, Florian: Die Musik der schwedischen Metalband Meshuggah

Todorova, Elena: Prince – Stilistische Vielfalt und öffentliche Präsenz eines Popstars

DOKTORARBEITEN

Alpár, Balázs: Crossing Over – Musicological and socio-psychological aspects of blending classical and popular music – a composer's approach, 2016

Pacal, Ane-Marija: Elektronische Tanzmusik – Musikologische und soziologische Aspekte des House, 2017

BETREUT VON MAGDALENA FÜRNKRANZ (INSTITUT FÜR POPULÄRMUSIK)

BACHELORARBEITEN

2015:

Fischerauer, Sonja Elena: Die Verwendung der Blockflöte in der Populärmusik

Gasseleder, Julia: „Video killed the Radio Star“ Analyse und Interpretation des The Buggles Songs und seine Bedeutung für die Entstehung des Musikfernsehens

Gottwald, Stefan: „Ernst Mosch und seine Original Egerländer Musikanten“

Hainzer, Marc: Gründung und (Selbst-)Vermarktung einer Newcomerband am Beispiel von „Jimmy and the Goofballs“

Kemetmüller, Dagmar: Pearl Jam. Ausdruck von Emotion in Musik, Songtext und Video.

Kortelainen, Sofia: M.A. Numminen – Musik, Humor und Provokation

Leiter, Thomas: STS und ihre Beatles-Coverversionen

Troy, Irma-Maria: Graceland. Paul Simons Kooperation mit südafrikanischen Musikschaffenden

2017:

Gutmann, Daniel: Die Country-Musik-Szene in Österreich unter besonderer Berücksichtigung der Austrian Country Music Federation

Mihandoost, Tina: Ella Fitzgerald und die Entwicklung des Scat-Gesangs

Petrovic, Danica: Contemporary Christian Music – Ein Vergleich zwischen den Gruppen Heritage Singers und Vesnik

Radon Sebastian: Die Rolling Stones im Hyde Park – 1969 und 2013, Darstellung und Analyse zweier Rockkonzerte

Schattovits, Julian Johannes: The Beatles: Abbey Road – Die Entstehung des letzten gemeinsamen Albums

BETREUT VON PETER TSCHMUCK (INSTITUT FÜR KULTURMANAGEMENT)

Fujiki, Daichi (Masterarbeit): Attracting a young audience to the Miyazaki International Music Festival, 2016 (IKM Kulturmanagement-Lehrgang)

Nikolli, Mateo (Bachelorarbeit): Die Veränderung des Musikkonsumverhaltens seit dem Markteintritt von Streamingdiensten, 2017 (WU-Wien)

BETREUT VON SARAH CHAKER (INSTITUT FÜR MUSIKSOZIOLOGIE)

2016:

Krisper, Eva Maria: Von der Kunst, mit Musik den Lebensunterhalt zu bestreiten. Pop- und Jazz-GesangsabsolventInnen und ihr Berufseinstieg in den österreichischen Musikarbeitsmarkt – eine qualitative Studie

Laimer, Stefanie: Scarlatti 2.0? Anachronismen und Transgressionen im Breakcore. Versuch einer mehrdimensionalen Analyse am Beispiel des Musikprojekts IGORRR

Prischink, Robin: Independent Labels in Wien. Eine Bestandsaufnahme der aktuellen Label-Landschaft für Populäre Musik

2017:

Rachbauer, Michaela: Quälen, foltern, töten ... Zur Verhandlung von Geschlecht im Death Metal. Eine mehrdimensionale Analyse am Beispiel der Band Cannibal Corpse

Workshops, Symposien und Vorträge



drumtalk #02

„calf or plastic?“
Vortrag von **Bernold Wiesmayr** über den Makrokosmos der drumheads

Do, 14. Jänner 2016
Zeit: 18.00 bis 19.45 Uhr
Ort: Raum: F 0139, Institut für Populärmusik
3., Anton-von-Webern-Platz 1

Anmeldung unter: drumtalk@ipop.at

Workshop
mit **OLIVER WEJWAR**

Moderne Gesangsstile und Songwriting-Techniken von Twang bis Belt rundum gesund und dabei Fun-keit überspringen lassen

Mo, 14. März 2016
Ablauf: 10.00 - 12.30 und 13.30 - 17.00 Uhr
Ort: Raum F 0139
3., Anton-von-Webern-Platz 1

www.ipop.at

Eli Meiri

Neue Wege zur freien Improvisation für InstrumentalistInnen und SängertInnen

Anmeldung: workshop-ipop@mdw.ac.at
Teilnahmegebühr für externe TeilnehmerInnen: € 20,-

Di, 15. März 2016
Zeit: 10.00 bis 13.00 und 14.00 bis 16.00 Uhr
Ort: F0139 Seminarraum
3., Anton-von-Webern-Platz 1

www.ipop.at

Anna Lauvergnac

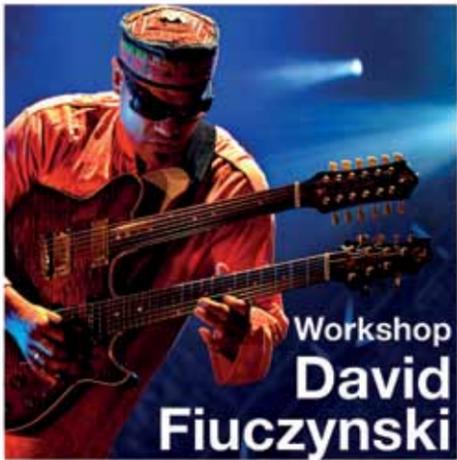
the art of jazz vocals:
let your soul walk barefoot into a song

The Jazz approach to the Art of Song: meaning of learning process, identification, interpretation, phrasing and rhythm rediscovered exploring the complex emotional and physical dynamics involved in the delivery of a song.

Teilnahmegebühr: € 20 für externe TeilnehmerInnen
Anmeldung: workshop-ipop@mdw.ac.at
Eine Veranstaltung des Institut für Populärmusik

Donnerstag, 21. April 2016
16.00 bis 18.00 und 19.00 bis 21.00 Uhr
F 0139, Institut für Populärmusik
3., Anton-von-Webern-Platz 1

www.mdw.ac.at/ipop

Workshop David Fiuczynski

Teilnahmegebühr: EUR 10 für externe TeilnehmerInnen
Anmeldung: workshop-ipop@mdw.ac.at

Eine Veranstaltung des Instituts für Populärmusik

Mittwoch, 25. Mai 2016
14.30 Uhr
F 0139, Institut für Populärmusik
3., Anton-von-Webern-Platz 1
www.mdw.ac.at/ipop





The West and the Rest?
Transkulturalität mdw
Kulturelle Vielfalt in Kunst, Wissenschaft, Genre und universitären Strukturen

Vortrag Nikita Dhawan (Innsbruck)
„Can Non-European Theories? Transnational Literacy and Planetary Ethics in a Global Age“
Künstlerischer Beitrag MUTUA
Mamadou Diabate (Burkina Faso), Jan Sosa (USA), Wolfgang Pasching (Österreich)

Mittwoch, 22. Juni 2016
17.00 bis 20.00 Uhr
Fanny Hensel-Saal
3., Anton-von-Webern-Platz 1
www.mdw.ac.at/ipop





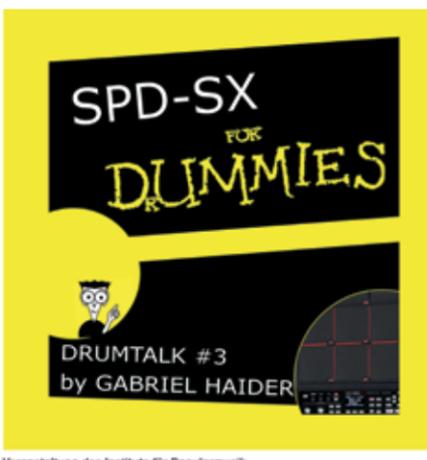


Masterclass GARY SMULYAN

Number 1 Baritone Saxophone Player in the Down Beat Readers and Critics polls
Studierende der mdw: gratis
Externe TeilnehmerInnen: € 15

Di, 13. Dezember 2016
14.00 bis 17.00 Uhr
Raum: FEG 02
3., Anton-von-Webern-Platz 1
www.mdw.ac.at/ipop





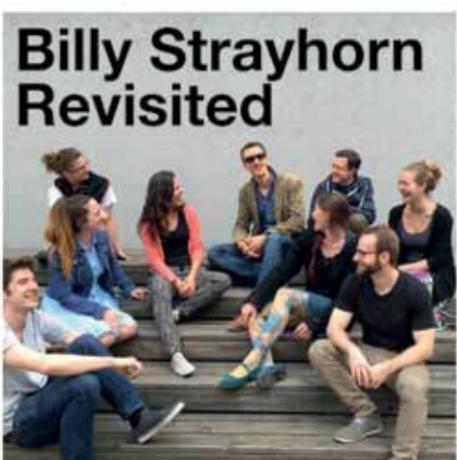
SPD-SX FOR DUMMIES

DRUMTALK #3
by GABRIEL HAIDER

Veranstaltung des Instituts für Populärmusik
Anmeldungen unter drumtalk@mdw.ac.at

Do, 9. März 2017
19.00 Uhr
F EG 3, Institut für Populärmusik
3., Anton-von-Webern-Platz 1
www.mdw.ac.at/ipop





Billy Strayhorn Revisited

Jazz&Pop-Bandprojekt des ipop.
directed by Paul Urbaneck
Eine Veranstaltung des Instituts für Populärmusik

Mittwoch, 29. Juni 2016
18.00 Uhr
Spielraum, Gasometer
11., Guglgasse 8 Turm B
www.mdw.ac.at/ipop





SALSA CUBANA WORKSHOP
Lerne die Basics der kubanischen Salsa

Grundschrift, Variationen, einfache Figuren und Drehungen mit Tanzpartner.
Tanzlehrer:in: Ebana Müller und Christian Kettner
Anmeldung unter workshop-ipop@mdw.ac.at
Bitte bei der Anmeldung angeben, ob du mit oder ohne Tanzpartnerin kommst.
Für mehr Angehörige gratis-kostenlos Teilnehmerraten: 15 Euro
Eine Veranstaltung des Instituts für Populärmusik

Samstag, 10. Dezember
11.00 bis 14.30 Uhr
Raum F 0139
3., Anton-von-Webern-Platz 1
www.mdw.ac.at/ipop





JAZZ CLUB
JAZZ SPIELEND ERLERNEN

Eine Veranstaltung des Instituts für Populärmusik
In Kooperation mit dem Institut für musikpädagogische Forschung, Musikdidaktik und Elementares Musizieren (IMF)

Freitag, 17. März 2017
9.00 bis 14.00 Uhr
Raum: M 1 EG 05
3., Metternichgasse 8






Workshop mit Freddie Bryant
Berklee College of Music

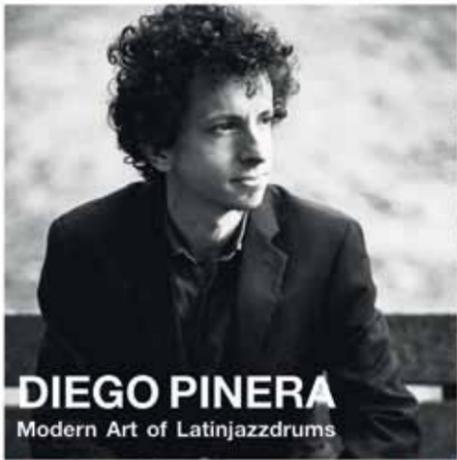
Eine Veranstaltung des Instituts für Populärmusik
Externe BesucherInnen: € 15,-
Anmeldung workshop-ipop@mdw.ac.at

Mittwoch, 29. März 2017
Beginn: 13.00 Uhr
Raum: F 0139 - Institut für Populärmusik
3., Anton-von-Webern-Platz 1
www.ipop.at






Text- und Buchprojekte für Musiker/innen – ein unterschätztes Potential



DIEGO PINERA
Modern Art of Latinjazzdrums

Eine Veranstaltung des Instituts für Populärmusik
Erlöse Benefizkonzerten € 20,-
Anmeldung: leckner@mdw.ac.at

Samstag, 8. April 2017
13.00 bis 15.00 Uhr
Raum: F EG 03
3., Anton-von-Webern-Platz 1
www.ipop.at

ipop
mdw



Standard Time Workshop
von und mit
Heinz von Hermann und Erwin Schmidt

Das Institut für Populärmusik der mdw veranstaltet einen „Jazzigen“ Ausflug, eine Art intimes Konzert mit „Geschichten und Musik“ von und aus dem „Great American Songbook“

Mi, 10. Mai 2017
13.00 bis 15.30 Uhr
FEG 27, Institut für Populärmusik
3., Anton-von-Webern-Platz 1
Anmeldung: workshop-ipop@mdw.ac.at

ipop
mdw



Masterclass Cory Henry

Mo, 6. November 2017, 10 Uhr
Fanny Hensel-Saal
Anton-von-Webern-Platz 1, 1030 Wien, Anmeldung: workshop-ipop@mdw.ac.at
für mehr Studierende frei, externe TeilnehmerInnen € 20,-

ipop
mdw

„Pannonica Project“ meets mdw
Gina Schwarz
Porgy & Bess Stage Band

28. Oktober und 9. November
Konzert, Workshop & Diskussion
mit Tanja Brueggemann und Conny Zerk (Composition, Visuals)

22. und 23. November
Konzert, Workshop & Diskussion
mit Karin Hasenauer (Trombone, Composition)

14. und 16. Dezember
Workshop & Diskussion, Konzert
mit Julia Hülsmann (Piano, Vocal Composition)

17. November
Podiumsdiskussion
im Rahmen von 15 Jahre ipop
Moderation: Rosa Reitsamer
u.a. mit Hildegard Bernasconi, Tanja Brueggemann, Gabriele Rummel, Helene Grieslechner, Conny Zerk

Konzerte im Porgy & Bess, Workshops am ipop

ipop
mdw

Weitere Infos: www.ipop.at

☑ Musiker werden zu Buchautoren, ein alter Hut? Wenig Potential? Kaum Erlöse generierbar? Weit gefehlt. Die Wertschöpfungskette und Verwertbarkeit in den Medien für Bücher sind größer als für Recorded Music. Dazu ist die Bereitschaft auf Konsumentenseite, Bücher zu kaufen, ungebrochen. Ein kleiner Einblick über das Potential und die Möglichkeiten im Überschneidungsbereich zwischen Musik und Literatur.

1) MusikerInnen werden Romanciers

Sven Regener, Rocko Schamoni, Jochen Distelmeyer, Rolando Villazon, Daniel Hope, Konstantin Wecker, Thees Uhlmann, Thomas Raab, Johann Allacher uva.
Texttalent von MusikerInnen in Buchform heben!

2) Klassische Musiker/Band-Biografie oder Fanbuch

Hier tickt die Buchbranche wie die Musikbranche: Chancen auf Biografien bekommen etablierte Acts/MusikerInnen mit Fanbase:
- Autorisierte Biografien
- Unautorisierte Biografien

3) „Memoires“ – Bücher zu Musikereignissen, Festivals, Begegnungen, Benefizveranstaltungen etc.

Hubert von Goisern hat die Donau bereist und in den angrenzenden Ländern spontan musiziert - Bernhard Fliher (Salzburger Nachrichten) hat dann im Residenz Verlag ein Buch darüber veröffentlicht: „Weit weit weg“

Bücher über Tourneen, Karriereabschnitte, TV-Show-Teilnahmen, Benefizprojekte, Kooperationen mit anderen Künstlern uvm. – hier liegen die Ideen auf der Straße!

4) Musikbusiness & Buch

A) Biografien/Memoires von Musikbusiness-Profis
Tommy Mottola, LA Reid, Tim Renner, Thomas Stein, Siggie Loch, Jack White uvm.

Auswahl:

+ LA Reid „Sing to Me“ – Biografie und Einführung ins A&R (2016)
+ Tommy Mottola – Hitmaker, The Man and his Music (2013)

B) Label-Biografien etc.

+ Elvir Omerbegovic: Selfmade Records: Die ersten 10 Jahre von Deutschlands erfolgreichstem HipHop-Label, riva Verlag, 2015.
+ Andy Zahradnik: Ariola, oho, hier bin ich. 1958-2008. Ein Reisetagebuch; Musikmarkt Verlag, München, 2008.

5) Sachbücher/Fachbücher zu Musikästhetik, Musikbusiness, Musikproduktion, Artist Development, Medien & Musik etc.

+ Michael Behrendt: „I don't like Mondays – Die 66 größten Songmissverständnisse. Verhört, verkannt, vereinnahmt: Von Peter Fox bis Madonna, von Born in the USA bis Every Breath You Take“, THEISS, 2017



Gegenüberstellung



	MUSIKBRANCHE	BUCHBRANCHE
LABEL- UND VERLAGSLANDSCHAFT	3 Majors, wenig Mittelstand Viele Indies mit geringen finanziellen Möglichkeiten	Bunte, ausdifferenzierte Verlagslandschaft mit vielen Majorverlagen und ihren Imprints, Mittelstand und Independent Verlage
PRODUKTION & KOSTEN	Arbeitsteilig, mehrstufig, kostenintensiv	Textproduktion einfach und kostengünstig (dann Lektorat); danach Cover, Satz, Herstellung
A&R, PROGRAMMERSTELLUNG	International Domestic (angeboten von Künstlern, Managements, Musikverlagen, Promotern, Empfehlungsnetzwerken)	Lizenzkauf (bis zu 85%) und Übersetzungen Deutschsprachige Autorinnen (vermittelt von Literaturagenturen/ Makler für Manuskripte)
MARKETING/VERMARKTUNG	Vielfältig, zwangsläufig innovativ und kosteneffizient	Konservativ, standardisiert, an Inseraten orientiert, wenig innovativ; Handelsmarketing wichtig
PROMOTION	Laufend, Einzel-VÖs	Frühjahrs- und Herbstprogramm durch Spitzentitel strukturiert
FIRMENINTERNE STRUKTUREN	A&R, PM, Promotion, Marketing	Lektorat, Presse, Marketing (PM fehlt zumeist!)
ERMÄSSIGTE UMSATZSTEUER	nein	ja (Kulturgut Buch & Hörbuch)
PREISBINDUNG	nein	Fixer Ladenpreis für Bücher; ebenso für E-Books
HANDEL(SLANDSCHAFT)	Wenige Ketten/Elektrohändler, sterbender CD-Einzelhandel	Vielfältige Handelslandschaft mit kleinen und mittelständischen Buchhändlern und Filialisten
AUSWERTUNG	Einmalige Auswertung in verschiedenen Formaten Musikverlagliche Auswertung	Erstauswertung als HC, Zweitauswertung als TB Nebenrechtsauswertung: Übersetzungen, Hörbuch/Hörspiel, Film, Theater/Bühne
LIZENZBASIS KÜNSTLERTANTIEMEN	HAP (Händlerabgabepreis)	Nettodetailpreis/Nettoverkaufspreis
GESELLSCHAFTLICHE STELLUNG/ ERLÖSMÖGLICHKEITEN	Musik als Gratis- und Beipack-Medium	Kulturgut Buch mit breiter gesellschaftlicher (Bezahl-)Akzeptanz
DIGITALISIERUNG/PIRATISIERUNG	Physisches Produkt in manchen Märkten marginalisiert Piratisierung hoch	Starkes physisches Produkt (E-Book im einstelligen Bereich in GSA) Buch nicht „kopierbar“ E-Book-Piratisierung hält sich in Grenzen

KALKULATION BUCH

KALKULATION BUCH (HC & TB)

	Prozent	Euro Hardcover (HC)	Euro Hardcover (HC)	Euro Taschenbuch (TB)	Euro Taschenbuch (TB)
Ladenpreis			20,00		10,00
Umsatzsteuer	7% (D)/10% (A)	1,4	18,60	0,70	9,30
Handelsrabatt	33% bis 50%	7,44	11,16	3,72	5,30
Vertreter	6-8%	1,12	10,04	0,56	4,74
Auslieferung	8-10%	1,49	8,56	0,74	4,00
Herstellung	ca. 15%	2,79	5,77	1,40	2,60
AutorIn	8-12% (TB 5-7%)	1,86	3,91	0,47	2,14
Verlagserslös			2,05		1,21

Mit dem Verlagserslös werden Werbung und die Gemeinkosten des Verlages bestritten

BUCHVERLAGSVERTRAG

Nutzungsrechte für Produktion & Vermarktung eines Textes/Buches werden übertragen.

☛ Rechte territorial und zeitlich einschränken

☛ Art der Veröffentlichung:

Print: Hardcover (HC), (Klappen)Broschur/Paperback (PP), Taschenbuch (TB)

Digital: E-Book (parallel zur Print-VÖ)

Die wichtigsten Nebenrechte:

☛ Übersetzung

☛ Verfilmung

☛ Hörbuch

☛ Bühne/Theater

☛ Vergütung:

Vorschuss (verrechenbar, nicht rückzahlbar)

Lizenzen:

HC: möglichst 10% vom Nettodetailpreis + Staffel

TB: mindestens 5% vom Nettodetailpreis + Staffel

Broschur: mindestens 7% vom Nettodetailpreis + Staffel

E-Book: 25% vom Nettoverlagserslös

Nebenrechte: in der Regel 60:40 (Autor:Verlag)

Ein/Zwei/Drei/Mehrbuchverträge möglich

BUCH-IDEEN FÜR MUSIKKÜNSTLER/ MANagements/LABELS/MUSIKVERLAGE

☛ Tokio Hotel „Dream Machine“, VÖ 3. März 2017,

Starwatch (SONY), Buchbegleitung des Reifeprozesses

☛ Labels wie SONY, Warner, Universal bzw.

Independentfirmen entwerfen Musikbuchreihen, Musikerbiografien etc. bei KiWi, Rowohlt, Lübbe, Edel, riva usw.

☛ Sony übersetzt LA Reids „Sing To Me“ für den deutschsprachigen Markt

☛ Bücher mit Künstlern, die in „Sing meinen Song. Das Tauschkonzert“ auftreten und von ihren Erfahrungen mit diesem TV-Format erzählen

☛ Unbekannte Künstler: Produzieren eigene Texte in Print oder digital (E-Book): Mini-Fanbuch, Behind the Scenes/Making Of der Recording Sessions, Tourneen, Support-Auftritte, Benefiz-Projekte, Fan-Kritiken uvm.

☛ Bücher zur Geschichte und Funktion von Musikpreisen: ECHO, Amadeus Austrian Music Award etc.

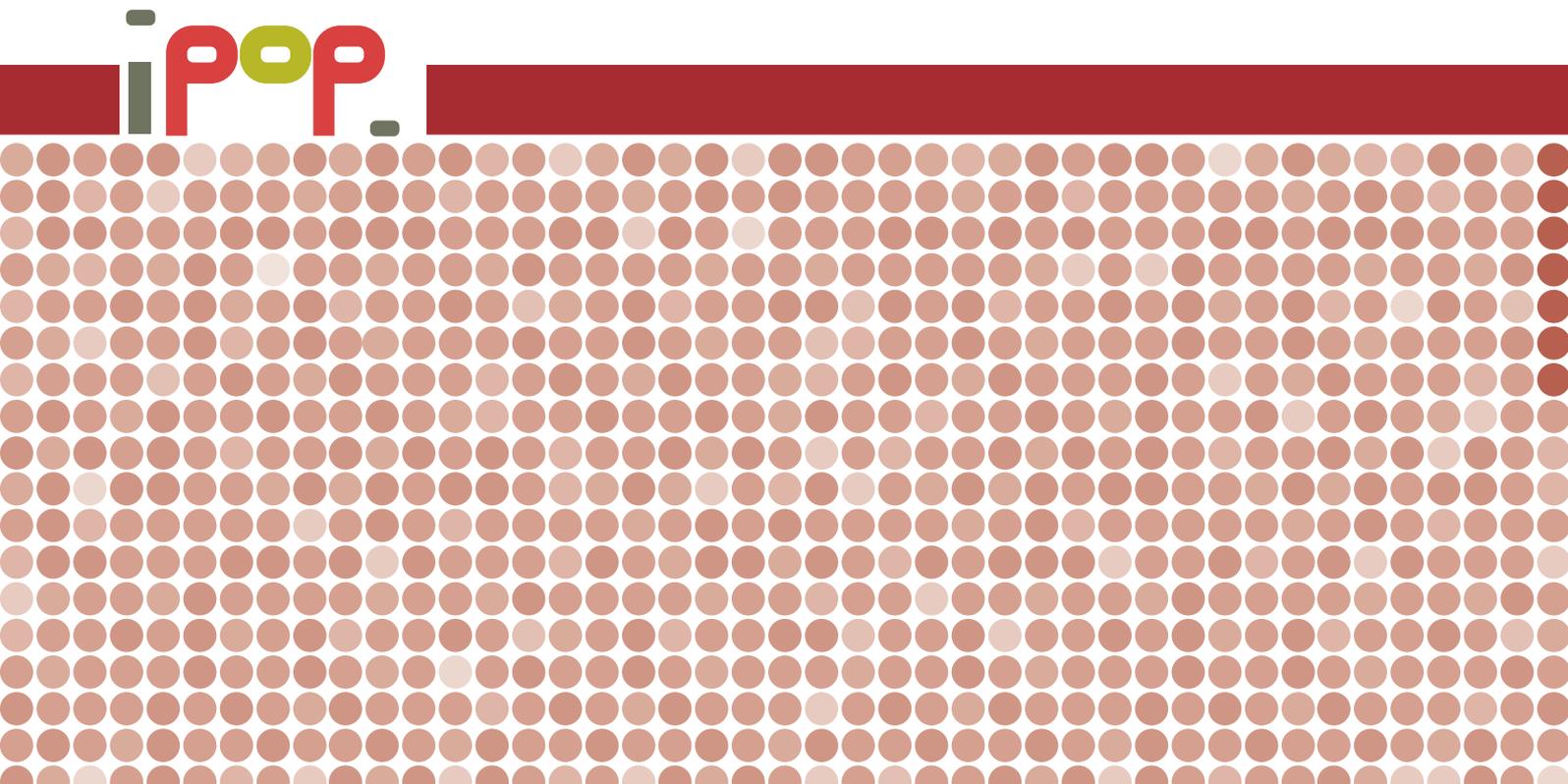


GÜNTHER WILDNER – BIOGRAFIE

Geboren 1971 in Wien, arbeitet als Musikmanager, Literaturagent, PR-Manager und Lesungsbooker ebenda. Ist am ipop als wissenschaftlicher Mitarbeiter und

Redakteur des Institutsmagazins „Kollektion“ tätig, unterrichtet weiters die Musikbusiness-lehrveranstaltungen „Musikwirtschaft II“, „Exkursionen zur Musikwirtschaft“ und „Praktikum Musikwirtschaft“

www.wildner-kulturmanagement.com



iPOP.

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