

KOLLEKTION

■ **MAGAZIN DES INSTITUTS FÜR POPULARMUSIK**

■ **UNIVERSITÄT FÜR MUSIK UND DARSTELLEND KUNST WIEN**

 JÄNNER 2006



UNIVERSITÄT
FÜR MUSIK UND
DARSTELLEND
KUNST WIEN

IPOR

**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
Zwerngasse 6/5
1170 Wien
Tel: +43-1-48 40 428 = Fax
wildner@wildnermusic.com

Visuelle Gestaltung:

Mag. Angelika Kratzig
angelika@kratzig.at



INHALT

- | | | | |
|-----------|--|-----------|--|
| 5 | Aperitif | 41 | Are You Experienced
Interview mit Brian Auger |
| 6 | Scheibtruhe, Holzblasinstrumente
und Umtata-Musik
Interview mit Klaus Dickbauer | 51 | Diplomarbeiten im Bereich Populärmusik
an der Musikuniversität Wien &
Absolventen des iPOP 2005 |
| 11 | Carpe diem und die Lust
am „Sich-Einlassen“
Interview mit Ines Reiger | 53 | Ausgelernt und bereit für
die musikalische Heimreise
Interview mit Andy Mayerl |
| 16 | Musikurheberrecht und die digitale
Revolution in der Musikindustrie
von Birgit Huebener & Peter Tschmuck | 57 | Jugendkulturen und Musik
von Harald Huber & Martin Sigmund |
| 19 | Populärmusik in der digitalen
Mediamorphose: Transformationen
von Rockmusik und elektronischer Musik
in Österreich
von Regina Sperlich | 58 | Saxophonlehrwerke der
Populärmusikausbildung
Interview mit Martin Fuss |
| 22 | Improvisation
von Irmgard Bankl | 60 | Workshops am iPOP
Interview mit Heribert Kohlich |
| 24 | Kunsträume - Dezember 2005
Interview mit Stefan Jeschek | 63 | Soleá, Niño Ricardo,
Paco de Lucía und mehr
von Martin Kelner |
| 26 | Digital macht international:
Hoffnungen und Chancen
Interview mit Kurt Thielen | 65 | Aquarium - die neue Partyline
der Musikuniversität Wien |
| 30 | Da rumpelt die Kartoffel in der
Jazzwerkstatt Wien
Gespräch mit Clemens Salesny | | |
| 33 | „25 Jahre Populärmusik“
oder „Wie alles begann ...“
von Harald Huber | | |
| 35 | Musik & Theater
Interview mit Wolfgang Peidelstein | | |
| 39 | Ekkehard Jost mit Andreas Felber
am iPOP
Ein Lehrveranstaltungsbericht | | |

APERITIF



Die Wiener Musikuniversität ist berechtigterweise stolz darauf, ihren ersten Entwicklungsplan in einem „bottom up“-Prozess erstellt zu haben: von der Basis ausgehend nach oben. Besonders wichtig für das iPOP ist in diesem Zusammenhang der Leitsatz, der die Ziele unseres Instituts festlegt und von allen leitenden Gremien der Universität im Lauf des Jahres 2005 verbindlich beschlossen wurde. Er lautet wie folgt:

„Über die Einbindung in musikpädagogische Studienrichtungen hinaus stellt das Institut für Populärmusik einen international singulären innovativen Ansatz dar, die Auseinandersetzung mit der Vielfalt der Populären Musik (Jazz, Pop/Rock, Folk, Dance, ...) sowie die darauf bezogene Nachwuchsförderung durch ein Modell der Integration von qualitativ hochwertiger künstlerischer Erschließung und wissenschaftlicher Forschung zu etablieren und auszubauen.“

„Musikalische Vielfalt“, „Nachwuchsförderung“ und „Integration von Kunst und Wissenschaft“ sind anspruchsvolle Zielsetzungen. Sie verlangen viel an Bereitschaft, von allen Institutsmitgliedern, sich auch gegenüber weniger bekannten Ausdrucks- und Denkformen zu öffnen. Angesichts der im Oktober 2005 von der UNESCO in Paris beschlossenen „Konvention zum Schutz der Vielfalt des kulturellen Ausdrucks“ könnte dem Universitätsinstitut für Populärmusik in der Zukunft bald eine über Österreich weit hinaus reichende Bedeutung zukommen.

Mich persönlich freut es sehr, dass es im Jahr 2005 gelungen ist, zwei neue Projekte der Nachwuchsförderung auf die Beine zu bringen: die Partyline AQUARIUM im klub OST, die von den Studierenden als Auftrittsmöglichkeit und Event sehr gut angenommen wurde, und eine Kooperation zwischen iPOP und Filmakademie: die Produktion eines Musikvideos zum Song „Como Tu“ von PACHECO. Auch die instituts-übergreifende Arbeitsgruppe

„Populärmusikforschung“ (AGpop) hat sich weiter bewährt.

Viele Kolleginnen und Kollegen tragen interessante Dinge zum iPOP bei – die vorliegende „Kollektion“ präsentiert einen Ausschnitt daraus. Gerade wegen dieser weitgehenden Kooperationsbereitschaft sollte das Institut intern nun bald zu einer professionelleren demokratischen Struktur finden. Um es drastisch zu sagen: Während jeder Kleingarten-, Bienenzüchter- und sonstiger Verein selbstverständlich seine Generalversammlung, seinen gewählten Vorstand und seine gewählten Führungskräfte hat, die die Beschlüsse der Vorstandssitzungen umsetzen, ist das iPOP von solchen Selbstverständlichkeiten derzeit weit entfernt. Die durch das Universitätsgesetz 2002 eingeführten monokratischen Strukturen sind nicht optimal. Sie verbreiten – bei aller Wertschätzung der handelnden Personen – den Abbau demokratischen Bewusstseins. Und das ist in Zeiten eines langsam zusammenwachsenden Europa absolut kontraproduktiv.

In einer solchen Situation hat ein Institutsmagazin wie das vorliegende eine umso größere Bedeutung: Es dient der Präsentation der Meinungsvielfalt und setzt Schritte in Richtung Integration künstlerischer, wissenschaftlicher und pädagogischer Zugänge. In diesem Sinne danke ich allen Autoren und Autorinnen und speziell unserem Redakteur Günther Wildner und der bewährten Grafikerin Angelika Kratzig für die Gestaltung dieses Heftes.

Harald Huber
(Herausgeber)

Wien, im Dezember 2005

SCHEIBTRUHE, HOLZBLAS- INSTRUMENTE UND UMTATA-MUSIK

■ **ÜBER SAXOPHONE AM BAUERNHOF, TISCHLEREI ALS AUSGLEICH UND BERUF SOWIE DAS KOCHEN, DAS NICHT NUR KÖRPER UND SEELE, SONDERN AUCH DEN GEIST ZUSAMMENHÄLT**

■ KLAUS DICKBAUER IM GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER

■ **GW: Die Jazz-Bläser-Einstiegsfrage:
Ist der Anfang immer die Blasmusik?**

KD: Bei mir war es so! Wenn man mit Klarinette beginnt und erst später zum Saxophon kommt, wird man sich mit großer Wahrscheinlichkeit in einer Blasmusik wiederfinden. Diese Schule soll ruhig durchgemacht sein! Es gibt auch unter den Studenten kaum jemanden, der nicht irgendwann einmal Kontakt mit der Blasmusik gemacht hat, speziell die Bundesländer Tirol, OÖ und NÖ haben traditionell ein starkes Blasmusikwesen.

GW: Wie ist die Ausbildungssituation in Österreich und in den USA?

KD: In den Staaten hat man natürlich - viele der großen Jazzmusiker sowie Augen- und Ohrenzeugen leben noch - den näheren Zugang zum brodelnden Blut des amerikanischen Jazz. Das fehlt in Österreich, wenn man sich mit dem traditionellen Jazz befassen möchte. Es gibt einfach diese zwei kulturellen Welten als Voraussetzung, als Musiker positioniert man sich in diesem System einfach.

Was das Studieren der Grundlagen und Tradition betrifft, halte ich es für sinnvoll, sich mit Parker, Kirk, Coltrane, Colemann etc. auseinander zu setzen, um die Basis zu haben, das gebe ich auch im Unterricht weiter. Meinen Studenten rate ich unbedingt zu einem Auslandsstudium in einem nicht deutschsprachigen Land, weil das die eigene Position automatisch relativiert. Schon das mit dem Auslandsaufenthalt verbundenen Kontakt-Knüpfen ist ein wichtiger Ausbildungsinhalt! Und letztlich lernt man auch die Vorzüge in der Heimat besser erkennen und schätzen.

GW: Du unterrichtest auch Studenten, die von der Klassik kommen. Worin besteht da die Herausforderung, wo liegen die Schwierigkeiten?

KD: Klassik und Jazz sind ganz verschiedene Sprachen. Es gibt im Jazz – zum Unterschied von der Klassik – keine Richtlinien, wie man sich zu verhalten hat. Die Musik und ihre Parameter wie Artikulation, Klangfarbe, Vibrato etc. kommen von innen, jeder Spieler muss es, muss sich neu erfinden. Am Saxophon heißt das für mich, vom Ansatz her neutral zu arbeiten und insgesamt nur wenig Vorgaben zu machen, und es dem Schüler damit zu überlassen, wie er die Musik dann einfärbt und was er für sich und in sich entdeckt. Die Intonation muss passen, die Luft soll gut strömen – das sind die Grundbedingungen. Auf dieser Basis sollen

Meiner Meinung nach geht es zentral um die Erkenntnis, wie man etwas spielt und nicht, was man spielt



Arnold Zamarin, Florian Fennes, Doris Mätzler, Klaus Dickbauer, Julia Schreitl, Siegmär Brecher, Erwin Schmid, Georg Schwantner (v.l.n.r.)

dann individuelle Wege beschritten werden. Meiner Meinung nach geht es zentral um die Erkenntnis, wie man etwas spielt und nicht, was man spielt. Wie beginne ich einen Ton, wie verlasse ich ihn, wie lasse ich ihn schweben - hier entsteht die Persönlichkeit. Daher kann man im Jazz blind aus Hunderten von Spielern einen bestimmten erkennen, das ist fantastisch. Diese Erkennungsmöglichkeit mag es in der Klassik auch geben, nur braucht man dazu noch geschultere Ohren.

GW: Wie kam es zu den Studentenworkshops bei dir am Hof in Oberösterreich?

KD: Der Grund für Workshop mit den Studenten war der Umstand, dass sich meine Schüler untereinander gar nicht gekannt haben, sie sich im Grunde die Türklinke in die Hand gegeben haben und aneinander vorbei gerannt sind. Das wollte ich ändern. Es ging mit fünf bis sechs Spielern/innen los, aber bald waren wir schon zwölf und mehr. Dann haben wir Herbert Pirker am Schlagzeug und Bernd Satzinger am Bass dazugenommen. Einmal war auch Georg Breinschmid dabei, und wir haben stets Stücke erarbeitet für Quartette, Quintette und größere Besetzungen. Auf diese Weise kamen wir so richtig zum Spielen, nebenher wird dann immer gekocht, gegessen, getrunken und beieinander gesessen bis zeitig in der Früh - wunderbar! Zeitlich halten wir diesen Workshop flexibel: Manchmal ist es ein Semester-WarmUp im September, ein anderes Mal haben wir es im Juli veranstaltet. Heuer habe ich sogar 14 bis 15 Studenten, davon belegen die meisten das Hauptfachstudium, einige davon sind schon im Magisterstudium.

GW. Wie ist deine eigene Ausbildung verlaufen? Hast du es retrospektiv gesehen richtig gemacht?

KD: Ich hatte einmal kurz „Medizin“ inskribiert, das war definitiv nicht richtig! Das ging auch schnell wieder vorbei, ich war da kurzzeitig desorientiert. Da habe ich mich schnell wieder auf die Musik besonnen und an meine Anfänge am Bruckner Konservatorium angeknüpft, wo ich schon Oboe, Klavier, Geige, Klarinette und Saxophon gespielt

hatte. Ein grundsätzliches In-Frage-Stellen meines Musikmachens gab es sicherlich nie, ich habe da meine Wünsche und Träume ohne großes Nachdenken zielstrebig verfolgt. Das Mentoring in einer jungen Musikerkarriere halte ich für wichtig. Bei mir war es Wolfgang Puschnig, der sich für mich eingesetzt hat, mich weiterempfohlen hat.

GW: Welche Bedeutung hatte dein Studium in den Vereinigten Staaten?

KD: Diese Periode würde ich sogar als eher unwichtig bezeichnen, denn ich war in einem Sommer trimester am Berklee College, wo die besseren Studenten bei Gigs waren oder am Meer baden. Unser erster Kontakt beim Ankommen am Kennedy-Airport war ein offensichtlich ob unserer vielen Saxophone begeisterter Jazzfan, der aber nur heftig den Kopf schüttelte, als er von unseren Plänen, auf eine Schule nach Boston zu gehen, erfuhr. Wir - Martin Fuss war ebenfalls dabei - waren außerdem unter den besseren Instrumentalisten/ Improvisatoren, und da konnte ich nicht so viel profitieren wie ich mir erwartet hatte. Zusätzlich waren von den ca. 2000 Studenten 1200 Gitarristen im Pat Metheny-Look, das zeigt so ein bisschen die damaligen Verhältnisse. Das gesamte Schulsystem in Berkley hat mir letztlich nicht gefallen. Die Gelegenheit, ständig von MusikerInnen aus Brasilien bis Norwegen umgeben zu sein, war wiederum sehr anregend und für mich das Beste an der Amerikaerfahrung. Ich glaube, ich war damals einer der am tiefsten gebräunten Musiker (in den USA) am College.

GW: Was sind die Stärken, Schwächen bzw. Chancen des iPOP-Instituts?

KD: Wir brauchen mehr Professoren, um mehr Demokratie zu erhalten. Die Habilitationen für die Instrumentallehrer gestalten sich teilweise schwierig bis unmöglich. Weiters wünsche ich mir Blechbläser im Hauptfachstudium an unserem Institut. Bei Projekten rege ich eine jährliche, über den Ensembleunterricht hinausgehende Zusammenarbeit auch mit anderen Instituten an, die die Aufführung besonderer Werke auch von Studierenden und Lehrern unserer Universität in einer gemeinschaftlichen Realisierung zum Ziel haben sollte. Wir haben Schauspieler an der Universität, eine Filmakademie etc. Die Big Band nehme ich nicht als Teil eines lebendigen iPOP-Institutes war, das müsste anders sein und zum musikalischen Erlebnis für die



Studenten werden. Hier wünsche ich mir auch einen Workshop/Project-Band-Charakter. Mit der stilistischen Bandbreite des iPOP sind wir richtig.

GW: Welche Begegnungen mit Musikerkollegen/innen waren für Dich besonders?

KD: Sicherlich die Gruppe „Callboys Inc.“ mit Wolfgang Mitterer, Gunter Schneider und Günther Selicher, mit der wir experimentell improvisierte Musik gemacht haben, recht zeitgenössisch mit Geräuschen und der absichtlich rudimentären, aber gar nicht einfachen Vorgabe, gut auf einander zu hören und auf dieser Basis miteinander Musik zu entwickeln. Das war extrem riskantes Musizieren mit

Am Moers Festival haben wir so polarisiert und die Emotionen hoch gebracht, dass das Publikum zehn Minuten getobt hat und untereinander gestritten, ob wir nun genial oder unfähig wären

vielen spannenden Momenten, aber auch Ergebnissen, die in die Hose gegangen sind. Am Moers Festival haben wir so polarisiert und die Emotionen hoch gebracht, dass das Publikum zehn Minuten getobt hat und untereinander gestritten, ob wir nun genial oder unfähig wären. Das war hart, da zu spielen, dagegen ist jeder Notenjob geradezu ein Spaziergang.

Von den Einzelpersönlichkeiten bewundere ich Wolfgang Mitterer für seine Treue zur Musik, denn er macht keine Kompromisse, gibt immer alles. Menschlich ist er sehr vorsichtig, umsichtig und intelligent. Ganz von Anfang an hat mich mein Schul- und Busenfreund Günther Selicher begleitet, der bildender Künstler ist: Er hat auf Leinwänden getrommelt, auf Schreibmaschinen gespielt, und wir haben eigene Instrumente selbst gebaut.

Mit der Gruppe Saxofour hatte und habe ich das Glück, mit drei wunderbaren Menschen und Musikern an musikalischen Prozessen und Erfahrungen teilzunehmen, denen eine ungeahnte Menschlichkeit, Feinfühligkeit, Integrität, Spontaneität, Virtuosität etc. zu Grunde liegt. Eine in diesem Maße chemisch fein abgestimmte Zusammensetzung von verschiede-

nen Einzelkämpfern kann man sicherlich als absolutes Highlight am Sternenhimmel rivalisierender Musiker bezeichnen. In zwölf Jahren kein einziger Streit!

GW: Mit Karl Ratzer hast du auch gespielt ...

KD: Das ist die andere Schule, die authentische, schwarze Jazzrichtung. Das kann er ganz großartig. Man kann als Weißer das Gefühl für diese Art Musik entwickeln - das steht außer Frage. Es geht letztlich um die Liebe, wie man zu einer gewissen Art Musik steht. Mit der richtigen Aufnahmebereitschaft für die entsprechende Rhythmik etc. kann man den amerikanischen Jazz erlernen und praktizieren, das ist keine Frage der Hautfarbe. Nur muss man die verschiedenen Sozialisationsvoraussetzungen in Rechnung stellen. In Österreich regieren die Zählzeiten eins und drei und damit ganz klar die Blasmusik, das Umtata und Schunkeln. Es gibt immer wieder Musiker, die alle Regeln umwerfen.

GW: Wie locker spielt es sich neben David Liebman?

Spürst du so etwas an Deinem Nervenkostüm?

KD: Immer, das ist klar! Beim „Pan Tau-X“-Projekt kam dazu, dass sich David Liebman, der diese Zusammenarbeit offensichtlich nur als Job sah, mit der Rhythmusgruppe nicht glücklich zeigte, und dass er – meiner Wahrnehmung nach – in keiner sehr guten und positiven Verfassung war. So etwas verstärkt dann die grundsätzliche Problematik noch. Doch nach einer gewissen Gewöhnungsphase wenn dann mein Solo kommt, ist eine etwaige Nervosität wie weggeblasen: Da mache ich die Augen zu und lasse mich forttragen.

GW: Warum hast Du immer wieder Big Band, z.B.

Vienna Art Orchestra und Upper Austrian Jazz Orchestra, gemacht?

KD: Weil an und für sich der Klangkörper eine gute Alternative zu einem Symphonieorchester ist. Die Mitwirkung eines Jazzmusikers im Symphonieorchester wird wohl eher als rar und exotisch einzureihen sein. Außerdem: Wenn dieser große Apparat losbrummt, hat das eine ganz besondere Faszination, besonders wenn man eine Perfektion erreicht wie im VAO.

Mit der Zeit ist mir meine Person in dem Ganzen zu sehr untergegangen. Zwei Minuten Solo sind bei einem 75-Minuten-Konzert einfach wenig, der gesamte Reise- und Organisationsaufwand rundherum aber enorm groß. Jeder Musiker steht wie ein heißes Pferd in der Box und will ausgelassen werden. Jetzt ist also einmal eine Big Band-Pause angesagt.

Jeder Musiker steht wie ein heißes Pferd in der Box und will ausgelassen werden



Arnold Zamarin,
Julia Schreittl,
Doris Mätzler,
Florian Fennes,
Klaus Dickbauer,
Georg
Schwantner,
Siegmar
Brecher (v.u.n.l.)

Im Duo mit Hermann Linecker oder mit Georg Breinschmid oder im Quartett ist im Gegenteil zu einer großen Besetzung sehr viel Platz, und die Anforderungen an mich sind hoch. Das brauche ich. Die Zeit im VAO war sehr, sehr schön, auch die Projekte mit dem UAJÖ, wie z.B. mit dem wunderbar kollegialen und musikalisch herausragenden Kenny Wheeler vor einmal 11.000 Zuhörern in Kanada, möchte ich nicht missen. Dabei hat uns übrigens der Landeshauptmann von Oberösterreich immer bestens unterstützt, was man von der Stadt Wels leider nicht behaupten kann.

GW: Wie fällt dein ganz persönlicher Vergleich zwischen der Jazzszene Österreich und den internationalen Szenen aus?

KD: Qualität und Quantität hängen über die Bevölkerungs- und Musikerdichte zusammen. Somit gibt es in den Vereinigten Staaten, besonders in den Musikzentren New York, Chicago und Los Angeles, mehr hoch qualifizierte Jazz-Musiker als in Österreich, die Dichte der tollen Saxophonisten im Big Apple, die es trotz großen Könnens niemals zu einer überregionalen Bekanntheit bringen werden, ist enorm. Mit diesem Können hätte jemand in Österreich sicher gut Chancen. Auf der anderen Seite haben wir wirklich eine erstaunliche Anzahl von hervorragenden Musikern auf allerhöchstem Niveau, die auf gleicher Augenhöhe mit amerikanischen Kollegen sind. Das Porgy&Bess war da sicherlich eine Initialzündung für die Szene, sodass es für Jazz im Live-Bereich gewisse Möglichkeiten gibt, die sich so auf Seite der Labels aber nicht wiederfinden. Eine Karrierebildung für heimische Musiker über die Tonträgerkarriere mit entspre-

chender Medienaufmerksamkeit in Österreich und in weiterer Folge in andere Länder ist nicht möglich. Hier muss Schweden mit seiner auch von staatlicher Seite profunden Förderung als Vorbild gelten. Auf jeden Fall ist das Musiker- und Musikpotential da, natürlich - und das bedeutet Konkurrenz - auch in anderen Ländern wie Ungarn, Polen, Norwegen, Italien und Frankreich. Es ist ein allgemein hohes Niveau zu konstatieren. Die Europäer haben den Jazz ganz wunderbar geprägt und weiterentwickelt wie Jan Garbarek, Hans Koller u.v.a.

GW: Wie muss ein österreichischer Musiker daher arbeiten?

KD: Alles, was aus dem Ausland kommt, erhält mehr Beachtung, das muss man wissen und sich danach richten. Glück braucht man schließlich auch, um z.B. von einer international tourenden Gruppe eingeladen zu werden. Für mich war das u.a. das Vienna Art Orchestra. Mich haben wirklich irrsinnig viele Leute gehört, leider erinnern sie sich nicht an die Person und den Namen, denn du wirst als erster Altist oder Posaunist usw. des VAO wahrgenommen, aber nicht als Individuum. Somit ist die Teilnahme am VAO gut für die Gesamtreputation und den Lebenslauf, jedoch nicht unbedingt das Sprungbrett, das man vielleicht annehmen möchte.

GW: „Musiker des Jahres 2002“ beim Hans Koller Preis zu werden, hat Dir das etwas gebracht?

KD: Für die Biografie, die eigene Herzerwärmung und eine kurze mediale Wahrnehmung sehr wohl, für eine karrieretechnische Weiterentwicklung, z.B. internationale Sideman-Jobs, und eine wirtschaftliche Besserstellung mit z.B. einer Gagenerhöhung nicht. Jedenfalls habe ich bei der Preisverleihung die Gelegenheit genützt, und den anwesenden Journalisten öffentlich ausgerichtet: „Wo seid Ihr denn, wenn wir Euch wirklich brauchen für Sendezeiten, Konzertankündigungen und sonstige Berichterstattungen?“ Man könnte Leute in unseren Landen definitiv so herausstellen, dass sie auch besser verdienen.

GW: Du wirst als Integrationsfigur von Generationen und Stilistiken beschrieben? Bist du das bewusst? Willst du das sein?



KD: Ja, durchaus. Die Basis meines Wirkens ist das Musikantische. Ich muss und will nicht der ausgesprochene Spezialist sein, ich möchte gerne alle Holzblasinstrumente spielen, genremäßig halte ich mich nur vom Dixieland und von der volkstümlichen Musik fern. Die Enge des Blickes, die sich bei Jazzern genauso findet wie bei zeitgenössischen Musikern, hat mich immer gestört. Für mich soll Musik Gehalt haben, eine interessante Form von Interpretation, manchmal sogar höhere Absichten und die Funktion des Abreagierens, des Emotionen-Loswerdens. Das hat mich Stilistiken einfach nichts zu tun. Ich bin auch im sonstigen Leben vielseitig als leidenschaftlicher Koch und Tischler tätig. So bekomme ich eine Balance: Ich kann mich durch diese mehreren Standbeine gut zentrieren und in dem Bereich, wo ich vielleicht gerade scheitere, niemals so tief fallen wie ein Anderer. Es gibt immer etwas, das mich aufbaut. Das Arbeiten auf meinem Hof genieße ich sehr, denn wenn ich 20 Tonnen Schotter mit der Scheibtruhe führe, denke ich einfach nicht an Musik. Nachher habe ich wieder Lust auf Musik.

GW: Siehst Du dich mehr als Interpret oder Komponist?

KD: Der Musikeranteil ist sicher höher, doch sehe ich mich durchaus als Komponist. Ich schreibe ja auch Songs und Saxophonquartette, von denen ich glaube, dass sie anders klingen als der Rest.

GW: Was sind die wesentlichen Erfolgsparameter?

KD: Es geht um herausragende Qualitäten. Du musst als Musiker oder auch als Komponist eine Welle schlagen, abstrahlen, also wirklich sicht- und spürbare Strahlkraft besitzen, damit überhaupt irgendjemand aufmerksam wird. Wer das nicht kann, sollte sich auch nicht über schwierige Arbeitsbedingungen beklagen. Wenn man es schafft, aufgrund seiner Persönlichkeit und seines Könnens die Aufmerksamkeit einer Carla Bley auf sich zu lenken, wie das Wolfgang Puschnig getan hat, der immer schon tolle Projekte realisiert hatte, dann wird einem im weiteren auch immer wieder internationales Interesse entgegengebracht werden. Für Joe Zawinul waren es damals die Adderley-Brothers, die weltweit bekannt und anerkannt waren. Das sind die wichtigen Slots bzw. Rutschen. Für Alegre Corrêa könnte es jetzt ähnlich gehen mit seinem Engagement bei Joe Zawinul. Und ein wenig Glück ist bei all dem auch immer im Cocktail der Ereignisse!

Fotos: Klaus Dickbauer



KLAUS DICKBAUER

Geboren 1961 in Wels/OÖ. Studierte Klarinette in Linz und Salzburg, Saxophon in Wien und Berkley (USA). Lehrt an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien seit 1990. Arbeitet seit 1984 mit Gruppen in den verschiedensten Stilbereichen wie Vienna Art Orchestra, Saxofour, Nature Way, Upper Austrian Jazz Orchestra, Ostinato, Blue Brass Connection, Karl Ratzer's Horns Special, Hans Koller Sextett, Intergalactic Maiden Ballet, Call Boys Inc. usw. Dickbauer spielt mit Musikern wie Wolfgang Mitterer, Wolfgang Reisinger, Wolfgang Puschnig, Jean-Paul Celea, Tom Cora, Kenny Wheeler, Django Bates, Wolfgang Muthspiel, Steve Arguelles, Louis Sclavis, Bob Berg, Fritz Pauer, Karl Ratzer, David Liebman u.v.a. Aktuell ist Klaus Dickbauer zu hören auf: Saxofour & Maria Joao - Cinco, Emarcy/Universal 060249873130

Weitere Diskografie und Informationen:
www.dickbauer.com

CARPE DIEM UND DIE LUST AM „SICH- EINLASSEN“



■ ÜBER „LEARNING BY DOING“, „SCHWARZES“ JAZZFEELING, FESTIVALINTENDANZEN UND DEN PSYCHOTHERAPEUTISCHEN ASPEKT BEIM SINGEN

■ INES REIGER IM GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER

 **GW: Du bist bekannt für virtuoson Scat-Gesang. Ist der gerade in oder out?**

IR: Gegenfrage: Was ist Jazz, was ist Pop? Was ist da „out“, was „in“? Man kann das so nicht beantworten. Scat heißt jedenfalls sofort Bebop-Stilistik, und das ist mir zu wenig. Improvisation als größerer Begriff beschreibt den kreativen Umgang mit Musik besser. Wer das Tonmaterial, die Modi und Skalen gut beherrscht, hat freilich eine bessere Ausgangsposition für Improvisation, ist flexibler, und kann dieses Können auch in anderen Musikgenres abseits des Jazz gut verwenden.

GW: Wie hast du das Improvisieren gelernt?

IR: Durch intensives Hören und „Learning by Doing“. Das ist übrigens auch der interessantere Weg als die heutige schulische Ausbildung, wo man teilweise gar nichts mehr transkribieren muss, weil sämtliches Material bereits vorliegt. Auch das Entwickeln einer eigenen Klangvorstellung und eines eigenen Personalstils ist ohne allzu große Beeinflussung von außen leichter möglich. Ich habe schon in frühen Jahren immer wieder gehört, dass ich eine sehr natürliche, eigenständig tönende Stimme hätte. Das

hängt mit dem Umstand zusammen, dass ich keine Ausbildung in dem heutigen Sinne hatte, sondern mich dem Jazz mit dem Ohr genähert habe.

GW: Wie entwickelt man als Weißer ein „schwarzes“ Jazzfeeling?

IR: Wieder durch genau dieses Hören. Ich bin in einer progressiven Kirche mit Gospel und rhythmischen Messen aufgewachsen. Dann habe ich viele Musikarten weiterhin als Autodidakt probiert von Heavy Metal und Hard Rock zu Janis Joplin, und bin relativ spät zum Jazz gekommen. Erst in meinem Musikwissenschaftstudium bin ich den Hintergründen und Gesetzen der Musik auf den Grund gegangen, in weiterer Folge auch in meinem Jazztheoriestudium an der Jazzabteilung des Wiener Konservatoriums.

Auf der praktischen Seite habe ich weiterhin verschlungene Wege beschritten, denn der Beginn eines Schulmusikstudiums hat nicht geklappt, weil mein Gesang und mein Klavierspiel nicht gefallen haben, und so verschlug es mich aufs Wiener Konservatorium in die Musicalausbildung, wo ich aus Mangel an Lehrern zunächst gar keine



Gesangsunterricht bekommen habe. Gleichzeitig kam ich rasch ins Unterrichten hinein, weil mich meine Kollegen fragten, warum ich so unverbildet und natürlich singe, ich es nicht erklären konnte, und dann einfach vorgezeigt habe, also zu Beginn als Lehrer eine Stunde meinen Schülern voraus! Um auch eine offizielle Lehrbefähigung vorweisen zu können, habe ich am Schubertkonservatorium

Ich glaube, man muss eigeninitiativ Akzente setzen, Veranstaltungen organisieren usw., um dann mit der Zeit Partner zu finden, mit denen man diese Aktivitäten auf eine mittel- und langfristige Basis stellen kann. Diese erste Veranstaltung war inhaltlich ein Riesenerfolg, finanziell nicht, was mir aber bereits vorher klar war. Dafür konnte ich eine Menge an Synergien aus diesen Aktivitäten ziehen.

Man muss mit Unterricht und Sideman-Jobs vom Volumen her vorsichtig umgehen, sonst bleibt die Kreativität für die eigenen Projekte auf der Strecke

- zu Zeiten, als ich dort bereits unterrichtet habe - ebenda meine IGP-Ausbildung in Jazzklavier und Jazzgesang abgeschlossen. Musikwissenschaftlich hält mich die Forscherfaszination weiter gepackt, sodass ich eine Dissertation über Stimmforschung schreibe, das macht mir sehr viel Freude. Den richtigen Umgang und Einsatz der Stimme habe ich untersucht und zu einem eigenen Ansatz, zu einer eigenen Technik entwickelt. Das wird alles dokumentiert. Ich arbeite da u.a. mit der HNO- und Stimmexpertin, Sängerin und Logopädin Berit Schneider von der Universitätsklinik für Hals-Nasen-Ohrenerkrankungen im AKH zusammen. Beim Symposion „Tag der Stimme“ habe ich heuer in Workshopform meine Thesen und Erfahrungen unter dem Praxisaspekt „Singen“ weitergegeben.

GW: Wie kam es zu dem von dir kuratierten und in Kooperation mit der Wiener Stadthalle organisierten „Jazz in A“-Festival?

IR: Beim Symposion „Kreativität und Pluralismus“ des Österreichischen Musikrates im Jahr 2004 hatte ich unter der Leitung von Harald Huber mit Fritz Thom vom Jazzfest Wien und Christoph Huber vom Porgy&Bess vorgetragen und diskutiert. Dabei kam mir die Idee eines Jazzfestivals, das ich dann mit Petra Wirth von der Wiener Stadthalle ebendort vom 3.-5. Juni 2005 realisiert habe unter Patronanz des Jazzfest Wien. Umrahmt habe ich die Live-Konzerte mit dem Symposium „Stigma oder Chance - Jazz in Austria“ unter Mitwirkung von Richard Oesterreicher, Fritz Thom und Klaus Schulz und mit dem Workshop „Vocal Masterclass: Stilistik, Technik, Improvisation & Interpretation“, den ich selbst gehalten habe.

GW: Du bist aber noch ein zweites Mal 2005 in die Intendantenrolle geschlüpft?

IR: Ja, richtig! Beim viertägigen Festival „Jazz is a Woman“ von 11.-14. Juli, ebenfalls im Rahmen des Jazzfest Wien, konnte ich herausragende Musikerinnen aus Österreich wie Katie Kern, Gina Schwarz und Monika Etzelt mit ihren Projekten im Reigen vorstellen. Ich bin als Schirmherrin mit meinem Quintett aufgetreten. Vor dem Konzert um 18.30 Uhr haben wir das Symposium „Jazz Is A Woman - Eine vokale Bastion?“ mit Rotraut Perner veranstaltet, wo wir den Überhang an Frauen im Jazzgesang analysiert und u.a. sexualtherapeutisch beleuchtet haben. Da wird es in Zukunft eine Veranstaltungsreihe geben, wo wir Musik & Frauenaspekte wiederholt zum Thema machen.

GW: Wie gehst du mit Kritik um?

IR: Wenn die Kritiken schlecht ausfallen, bist du in einem Dilemma. Im Allgemeinen ist für das Sich-einen-Namen-Machen in einer Nische wie dem Jazz gutes Timing der Konzerte, CD-Produktionen und der sonstigen Aktivitäten die Voraussetzung. Man muss mit Unterricht und Sideman-Jobs vom Volumen her vorsichtig umgehen, sonst bleibt die Kreativität für die eigenen Projekte auf der Strecke. Man muss hungrig bleiben, nicht im Settlement verharren und - wie überall im Leben - einen guten Mittelweg finden.

GW: Als Komponistin bist du auch abseits des Jazz tätig?

IR: Ja, ich habe auch schon Volksmusik-CDs gemacht, die gehen flott, wie überhaupt Auftragswerke unterschiedlicher Stilistiken eine Herausforderung für mich sind. Ich glaube, dass ich mich

dabei ganz geschickt anstelle. Weiters schreibe ich viele Chorstücke, die ich u.a. in Graz an der Jazzabteilung ausprobieren konnte, und die ich jetzt wieder in meinem kommenden Unterricht für gemischten Chor an der Jazzabteilung des Konservatoriums Wien Privatuniversität hören und verwenden kann. Da bekommen wir ein Pendant zur Big Band an die Hand, worauf ich mich sehr freue. Für die Sänger und Sängerinnen wird der Chor verpflichtend sein, für die Instrumentalisten Wahlpflichtfach. Mit Jazz-geschulten Leuten zu arbeiten, das wird sehr interessant und lohnend. Die ersten Auftritte stehen sogar schon fest.

GW: Welche Musiker/innen haben dich ganz persönlich am meisten beeindruckt?

IR: In erster Linie meine Band, mit der ich seit vielen Jahren musiziere. Sonst neben vielen Kollegen/innen, die ich bewundere, ganz stark Bill Dobbins, der für den Reiz des musikalischen Entdeckens steht und der ohne vorheriges Zusammentreffen das Gefühl vermittelt, dass man sich bereits musikalisch kennt und vertraut ist. Ich habe nämlich neben meinem Faible für tolle Arrangements einen starken Drang zu viel Freiraum und zum spontanen Musizieren. Weiters schätze ich humorvolle Bühnenpersönlichkeiten, die wirklich lustig sind ohne jemals lächerlich zu wirken. Ein gutes Beispiel dafür ist der Pianist Emil Spany, der in Paris lebt, und mit dem ich sehr bald ein Duo-Projekt starten werde. Wir haben eine gemeinsame rhythmische und harmonische Wellenlänge, die einfach eine Freude ist. Wirklich beeindruckt hat mich auch die WDR-Big Band unter Jerry van Rooyen, mit der ich vor Jahren eine Woche lang singen durfte. Unter den österreichischen Musikern mag ich besonders die geläuterte Art und das kultivierte Spiel von Richard Oesterreicher. Von den bereits verstorbenen Jazzgrößen hätte ich liebend gerne Dizzy Gillespie und Bill Evans kennengelernt.

GW: In diesen mit Veranstaltungen dichten Monaten kam dann noch deine aktuelle CD „Angel Eyes“ ...

IR: Ja, die kam im März 2005, und durch diese CD hatte ich dann auch so viele Konzerte, u.a. im Wiener Birdland, wie noch nie. Das Booklet wurde übrigens von einem akademischen Maler gestaltet, und ist ein ganz aufwändiges Digi-Pack geworden, damit habe ich große Freude. Eine CD ist immer eine Standortbestimmung für die Künstler selber und auch für Publikum und Medien. Ö1-Mitschnitte

gab es dann und weitere Medienberichte, ich war zu Gast in „Willkommen Österreich“ und die Zeitschrift „Woman“ hat mich für den „Woman of the Year-Award“ nominiert. Ich freue mich, dass ich mit meinen Ansichten und Botschaften immer mehr Gehör finde, zu Diskussionen eingeladen werden, für die Verfassung von Vorworten angesprochen werde usw.

GW: Wie definierst du Erfolg für Dich?

IR: Ich bin dann erfolgreich, wenn ich künstlerisch machen kann, was ich will ohne einen Trend erfüllen zu müssen, und die Reaktion meines Publikums auf meine Tätigkeiten im Live- und Tonträgerbereich Neugierde auf das nächste Neue ist! D.h. ich will nicht immer auf das immer Gleiche festgelegt werden, und das dann erfüllen müssen. In dieser Hinsicht ist ein Hit sehr oft kein Segen, weil die weitere Karriere unter einer Erfüllungsbürde steht.

GW: Gibst du nach wie vor Unterricht in Form von Workshops und Seminaren?

IR: Ja, hier muss ich allerdings aufgrund meiner drei fixen Unterrichtsstätten (Institut für Popularmusik an der Musikuniversität Wien, Institut für Schulmusik an der Musikuniversität Graz, Jazzabteilung am Konservatorium Wien Privatuniversität) ein bisschen reduzieren. Ich konzentriere mich daher auf meine Masterclasses. Ich gebe viele Workshops bereits an die nächste Generation der Lehrenden ab. Wir haben ja ganz tolle Sängerinnen und Sänger, die hervorragend unterrichten und performen wie Agnes Heginger, Marina Zettl u.v.a.

GW: Wie setzt man sich durch im Musikbetrieb?

IR: Für Etablierte wie für Newcomer gilt gleichermaßen: Man muss sich vermarkten, d.h. sich um seine Sichtbarkeit, Wahrnehmung und gesamte Karriere kümmern - im Idealfall jemanden engagieren, der sich um diese Tätigkeiten abseits des Musikschaffens kümmert. So ein Manager oder eine Agentur halten erfreulicherweise unmittelbare persönliche Verletzungen in künstlerischer Kritik und optischer Beurteilung eines Musikers ab.

Bei den Sommerseminaren im Ausland, wo ich heuer unterrichtet habe, gab es stets Vorträge und Workshops für Marketing und Selbstvermarktung. Was z.B. das Booking betrifft, rät Fritz Thom zum persönlichen Kontakt bei der Bewerbung. Eine gewisse Penetranz in Maßen auf der Basis eines





qualitätvollen Tonträgerproduktes ist notwendig, um zum Ziel, dem Engagement, zu gelangen. Ich wiederum lasse für meine förderungswürdigen Schüler natürlich auch gerne meine persönlichen Kontakte spielen, um sie langsam in den Musikbetrieb zu integrieren.

Will man langfristig auch in finanzieller Hinsicht reüssieren, muss man eine starke, interessante Persönlichkeit vorweisen, die von Interesse ist, Können am Instrument oder mit der Stimme alleine reicht nicht aus. Darum dränge ich besonders bei meinen Schülern auf diese Persönlichkeitsbildung. Das heißt zunächst herausfinden, wer man ist in künstlerischer und menschlich-charakterlicher Hinsicht. Das zu entdecken und damit klar zu kommen, kann schon einmal sehr lange dauern bzw. sehr intensiv ausfallen, und trägt zumeist auch psychotherapeutische Aspekte, d.h. die Beschäftigung mit der Stimme rührt an die Grundfeste des Menschen und stellt daher höchste Anforderungen an den

Man muss sich vermarkten,
d.h. sich um seine Sicht-
barkeit, Wahrnehmung und
gesamte Karriere kümmern

Musiker/in. Dafür vermag die menschliche Stimme in einem überdurchschnittlichen Ausmaß nuancenreich und persönlich zu beeindrucken und zu berühren, was das Erlernen bzw. Ausformen dieses „Instruments“ so lohnend macht. Letztlich wird die Seele der Stimme sicht-, spür- und hörbar. Das zu erreichen, ist beim Unterrichten mein Antrieb. Dazu kommt dann noch Schauspielarbeit, um gewisse notwendige Grundanforderungen in der Bühnenpräsenz und -darstellung zu erfüllen. Singen wird zum „Sich-Einlassen“ und weist damit weit über das Musikalische hinaus.

GW: Wie schätzt du die Piano spielenden Sängerinnen Norah Jones und Diana Krall ein?

IR: Zunächst haben wir in der Jazzgeschichte immer tolle Sängerinnen gehabt, die hervorragend Klavier gespielt haben wie Shirley Horn, Nina Simone, Carmen McRay und viele andere. Der Vorteil des Sich-selber-Begleitens liegt in der Kontrolle des musikalischen Kontextes um die Stimme herum. Ich weiß es von mir selbst - ich spiele selbst einiger-

maßen dienlich Klavier -, dass man sich ganz anders begleitet während des Singens als jemand anderer. Dabei kommt es zu wesentlich mehr als nur einem Weniger-Spielen, das ist das Spannende. Diana Krall spielt hoch musikalisch, manch einer mag das als zu seicht empfinden, oder ihr Spiel als eingelernt abqualifizieren, mir sind solche Einschätzungen egal, wenn die Qualität stimmt. Stimmlich hat sie ein wirklich sehr angenehmes Timbre, was offensichtlich sehr gut ankommt. Also insgesamt ist ihr Erfolg zweifellos gerechtfertigt. Dass sie attraktiv ist und auch so verkauft wird, ist nun einmal die Anforderung von Gesellschaft und Entertainmentindustrie. Singende Hausfrauen interessieren niemanden, das klingt sehr hart, ist aber die Realität.

Norah Jones wirkt einschläfernd und zu harmlos, da wird mir fad, obwohl sie eine ansprechende charismatische Stimme hat. Da bin ich jetzt in ganz subjektiven Geschmacksurteilen. Zu Jane Monheit fallen mir drei Adjektive ein: steril, schön, amerikanisch. Ähnlich in der perfekten Anlage ist Dee Dee Bridgewater aus der älteren Sängerinnengeneration. Als Musikerin finde ich sie toll.

Es ist auf jeden Fall bei den aus Amerika nach Europa geschwemmten Gesangskünstlern immer eine Art von Qualität im Spiel, den Erfolg entscheiden dann Publikumsgeschmack, Marketing, Glück bei Timing und Kontakten.

Zentral bleibt - wie bereits gesagt - die sich entfaltende, sich absolut unvergleichlich mitteilende Persönlichkeit, das führt uns auch weg vom Schubladen-Denken.

GW: Dein Lebensmotto?

IR: „Carpe diem“ im Sinne eines „Herunterkommens“ und „Zeit-Verlangsamens“. Das brauchen wir heute wirklich notwendig.



Foto: Archiv IR



INES REIGER

Ihre theoretische Ausbildung erhielt sie an der Jazzabteilung des Konservatoriums der Stadt Wien, die gesangliche Entwicklung verdankt die Autodidaktin ihrer unstillbaren Neugierde, was die menschliche Stimme ist und was sie kann. Abgeschlossene Studien der Theater- und Musikwissenschaft, sowie Schauspiel und Pädagogik führten unweigerlich zum Unterrichten. Ines Reiger lehrte und lehrt weltweit an diversen Universitäten und Musikhochschulen.

Sie arbeitet gerne in den unterschiedlichsten Formationen mit namhaften internationalen und nationalen Künstlerpersönlichkeiten wie z.B. Peter Herbolzheimer, der WDR-Bigband, Bill Dobbins, Heinz von Hermann, Richard Oesterreicher, Wayne Darling, Real Group u.v.a.

Aktuelle CD-Produktion:

Ines Reiger - Angel Eyes, Extraplatte EX609-2

Weitere Diskografie und Informationen:

www.inesreiger.at



MUSIKURHEBER-RECHT UND DIE DIGITALE REVOLUTION IN DER MUSIKINDUSTRIE

■ VON PETER TSCHMUCK UND BIRGIT HUEBENER

■ Das gegenwärtige Oligopol von Tonträger-Majors in der Musikindustrie ist nicht nur Ergebnis der besonderen Kostenstrukturen, sondern auch Folge sehr starker Eigentumsrechte an den Musikstücken, die zwar pro forma durchaus bei den Urhebern liegen aber durch die vertragliche Zusicherung von weitreichenden exklusiven Nutzungsrechten insbesondere gegenüber den Musikverlagen bei den Musikmajors liegen. Das führt zu einer monopolistischen Konkurrenzsituation am Markt, was wiederum ein Erklärungsbeitrag für die (zwangsläufige) Herausbildung oligopolistischer Strukturen in der Musikindustrie ist. Diese wiederum stärken die Marktmacht der Majors, die zum einen die Vertragsgestaltung i.d.R. diktieren und zum anderen über Lobbying auch Einfluss auf die Urheberrechtsgesetzgebung nehmen.¹

Vor diesem Hintergrund kann der Prozess der Musikproduktion als eingebettet in einem kulturellen Paradigma der Musikindustrie, das bis in die späten 1940er Jahre zurückzuverfolgen ist, als die Tonträgerproduzenten in das Zentrum der Wertschöpfungskette der Musikindustrie rückten, beschrieben werden.² Seit damals ruht die „traditionelle“ Musikindustrie auf drei Säulen: Kontrolle der Urheber- und Verwertungsrechte, Marketing- und Promotionsmacht und Kontrolle der Distributionsnetzwerke (siehe dazu im Detail: Tschmuck 2003b: 134-135). Die Entwicklung des Internets im Rahmen der digitalen Revolution hat das gesamte Gebäude der Musikindustrie nachhaltig erschüttert. So sind sowohl KünstlerInnen als auch die Schar kleiner Labels nicht mehr von den Distributionsstrukturen der Major-Label abhän-

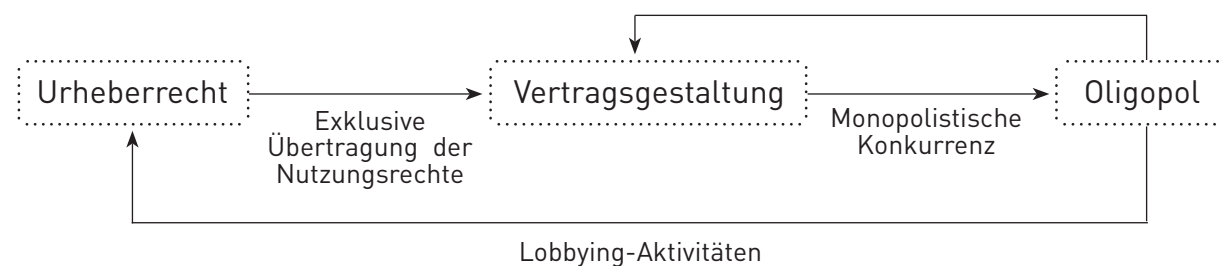
gig. Statt kostenintensive logistische Strukturen aufbauen zu müssen, können sie nunmehr ihre Musikkataloge direkt mit Downloadangeboten über das Netz am Markt anbieten. Die Produktion und Distribution von Musik wurde dadurch zu einer Dienstleistung und benötigt im Grunde genommen kein physisches Produkt als Tonträger wie die CD, DVD oder Musikkassette. Zudem sind die Kosten für die Musikproduktion über die letzten Jahre dramatisch gesunken, sodass es heutzutage möglich ist, buchstäblich im Wohnzimmer marktfähige Musik zu produzieren. Jedenfalls sind die MusikerInnen nicht auf eine kostspielige Studioinfrastruktur angewiesen. Letztendlich hat das dazu geführt, dass die Marktmacht der Musik-Majors stark zurückgegangen ist, was sich auch in rückläufigen Tonträgerumsätzen niederschlägt. Um dieser Erosion der Marktmacht entgegenzuwirken, bedienen sie sich des Urheberrechts, um gegen Musikdownloadplattformen im Internet und gegen Heavy-Downloader gerichtlich vorzugehen. Das Urheberrecht wirkt in diesem Fall wie ein Schutzschild für die Konservierung des "traditionellen" Tonträgerparadigmas, das durch neue internetbasierende Geschäftsmodelle herausgefordert wird.

Es ist bezeichnend, dass ein zukunftsweisendes neues Geschäftsmodell der Musikvermarktung nicht von den alteingesessenen Akteuren der Musikindustrie stammt, sondern von Branchenoutsidern, wie Computerfirmen (z.B. Apple mit iTunes), Telekommunikationsanbietern sowie Dot.com-Unternehmen (z.B. Ericsson und Amazon.com). Aber die kommerziell erfolgreiche Vermarktung von Musik hängt sehr stark von den Lizenzierungsbedingungen durch die großen Musikverlage ab, die zumeist Teil der Musik-Major-Konglomerate sind. Weil bislang die geforderten Lizenzgebühren bis zu 50% der Kosten (inkl. Steuern) der Downloadservices ausmachen, erwirtschaften die neuen Wettbewerber vorerst noch Verluste bzw. erzielen nur marginale Gewinne, wie das Beispiel iTunes zeigt. Es könnte daher ein Anreiz für die neuen Marktteilnehmer sein, sich einen direkten Zugang zu den Verwertungsrechten zu verschaffen, sei es, dass sie die Musik von den AutorInnen/ KomponistInnen direkt lizenzieren oder sei es durch den Kauf bereits bestehender Musikkataloge. Obwohl letzteres sicherlich eine sehr kapitalinten-

sive Strategie darstellt, ist es doch ein vielversprechender Weg, die Kontrolle in der Wertschöpfungskette der Musikindustrie schrittweise zu erlangen. Sollte sich eine solche Vorgehensweise abzeichnen, dann wird sich das bestehende „alte“ Tonträgerparadigma dem sich herausbildenden neuen digitalen Paradigma unterordnen. Statt der bekannten Tonträgerunternehmen, werden neue Akteure, wer immer die auch sein mögen, auf den Plan treten und nicht nur die Verwertungsrechte an der Musik zu kontrollieren beginnen, sondern auch die Distributions-, Marketing- und Promotionskanäle.

In diesem sich bereits abzeichnenden Paradigmenwechsel in der Musikindustrie entstehen vorübergehend neue Handlungsräume und -freiheiten. Es können neue Kooperationsformen zwischen Brancheninsidern und -outsidern entstehen, die vorher undenkbar waren. Diese erhöhte Flexibilität könnte aber auch den KünstlerInnen von Nutzen sein, indem sie die nun verbesserte eigene Marktposition dazu nutzen, um vorteilhafte-

Das Urheberrecht wirkt in diesem Fall wie ein Schutzschild für die Konservierung des „traditionellen“ Tonträgerparadigmas, das durch neue internetbasierende Geschäftsmodelle herausgefordert wird



Quelle: Eigene Darstellung

(1) Man denke dabei an die Einflussnahme der Majors bei der Erstellung des Digital Copyright Millennium Act 1998 in den USA und die EU-Copyright-Richtlinie 2001.

(2) Zum Konzept des kulturellen Paradigmas siehe Tschmuck (2003a: 281-284).



re Verträge auszuverhandeln, insbesondere was Exklusivitätsklauseln und Umsatzbeteiligungen anlangt. Solange aber das bestehende Urheberrechtsregime das Tonträgerparadigma stützt, wird es eine starke Tendenz zu Akkumulation von Marktmacht und zur Oligopolisierung der Musikindustrie geben. Aber anstatt der „alten“ Tonträger-Majors, werden neue Akteure von außerhalb der Musikindustrie in Erscheinung treten und die „alten“ Majors aus ihrer Position verdrängen. Es liegt demnach in der Verantwortung des Gesetzgebers, die urheberrechtlichen Rahmenbedingungen so



umzugestalten, dass der gegenwärtige Protektionismus starrer und veralteter Strukturen durchbrochen und die Position der „Kreativen“ wieder gestärkt wird. Andernfalls besteht die große Gefahr, dass kreative Potentiale, die sich durch den Paradigmenwechsel ergeben, nur unzureichend und nicht in vollem Umfang genutzt werden können, und das Tonträger-Oligopol lediglich durch ein Oligopol von dann neuen Major-Akteuren ersetzt wird.

LITERATURHINWEISE

Tschmuck, Peter, 2003a, Kreativität und Innovation in der Musikindustrie. Innsbruck: StudienVerlag.

Tschmuck, Peter, 2003b, How Creative Are the Creative Industries? A Case of the Music Industry. Journal of Arts Management, Law, and Society, Vol. 33, No. 2: 127-141.



PETER TSCHMUCK

Unterrichtet am Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft (IKM) der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Peter

Tschmuck ist neben dieser Tätigkeit noch als Lehrbeauftragter an der Wirtschaftsuniversität Wien, der Universität Innsbruck und der Universität Klagenfurt tätig.

Seine Forschungsschwerpunkte sind Musikwirtschaftsforschung sowie Geschichte und Funktionsweise der Musikindustrie, Kunst-

und Kulturökonomie, Kulturbetriebslehre, Kulturmanagement. Im Jahr 2003 erschien im Studien Verlag seine Habilitationsschrift „Kreativität und Innovation in der Musikindustrie“.



BIRGIT HUEBENER

Studium der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft, Ethnologie und Philosophie. Nach dreimonatiger Feldforschung in

„Soglo - Exercise Patience. Bericht einer ethnomusikologischen Feldforschung bei den Dagbamba - Northern Region Ghana unter besonderer Berücksichtigung genderspezifischer Fragestellungen“. Danach für mehrere Jahre in der Jugendarbeit tätig. Nach Geburt einer Tochter und einjährigem Karenzurlaub seit Dezember 2002 am Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien beschäftigt.

POPULARMUSIK IN DER DIGITALEN MEDIAMORPHOSE

TRANSFORMATIONEN VON ROCKMUSIK UND ELEKTRONISCHER MUSIK IN ÖSTERREICH

■ VON REGINA SPERLICH

 In dieser Dissertation werden die Auswirkungen der digitalen Mediamorphose auf die Arbeits- und Produktionsprozesse und -bedingungen österreichischer Musikschafter – insbesondere in der Rockmusik und der elektronischen Musik – untersucht. Die Theorie der Mediamorphosen des Kulturschaffens des Soziologen Alfred Smudits (2002) stellt dabei den zentralen theoretischen Bezugspunkt dar. Weitere wesentliche Ansätze, auf denen diese Arbeit aufbaut, sind das „Mediamorphosis“-Konzept des Medienwissenschaftlers Roger Fidler (1997) sowie einige Aspekte der Theorie der „Network-Society“ des Soziologen Manuel Castells (1996).

Die zentrale Forschungsfrage lautet: „Welche sind die zentralen Auswirkungen der digitalen Mediamorphose auf die Arbeits- und Produktionsbedingungen der österreichischen Musikschafter im Speziellen in Rockmusik und in der elektronischen Musik?“ Daran schließen sich drei Unterfragen an, die weiter unten im Zusammenhang mit den wesentlichen Ergebnissen dargestellt werden.

Zum einen stellen 41 qualitative ExpertInneninterviews das Hauptmaterial für die Analyse dar. Befragt werden Musikschafter sowie weitere ExpertInnen. Alle Interviews werden aufgenommen, transkribiert und 31 mithilfe des computer-gestützten qualitativen Textauswertungsprogramms WinMax kodiert, vergleichend interpretiert und am Ende

„Profile“ (strukturierte Zusammenfassungen) der einzelnen Interviews angefertigt. Zum anderen wird eine Sekundärdatenrecherche und -analyse durchgeführt, um das Interviewmaterial zu kontextualisieren.

Die Ergebnisse sollen als Antworten auf die drei Subfragen im Folgenden dargestellt werden.

1. Subfrage: Erleichtern oder erschweren die Arbeits- und Produktionsbedingungen in der digitalen Mediamorphose den Zugang zum nationalen wie internationalen Musikmarkt für österreichische Musikschafter? Werden traditionelle Zugangsbarrieren abgebaut oder werden neue Zugangsbarrieren geschaffen?

In der digitalen Mediamorphose ist Musik als Gut nicht mehr an ein bestimmtes Speichermedium gebunden. Der Tonträger ist nur mehr eine Möglichkeit von vielen, Musik zu rezipieren. Neben dem Abspielen von Tonträgern wird das direkte Abspielen von Geräten wie MP3-Player, Memory-Stick, Handy oder PC wesentlicher. Die gesamte Wertschöpfungskette dieses Musikgutes unterliegt durch die digitale Mediamorphose starken Veränderungen. Die Produktion eines Mastertapes erfolgt immer öfter im Homestudio von Musikschaftern. Zudem gelangt das Musikgut weniger oft als früher über den traditionellen Handel zu den KonsumentInnen, sondern immer öfter über





digitale Distributionswege. Die Nutzung digitaler Datenbanken und neuer digitaler Kommunikationskanäle führt teilweise zur Umgehung von alten „MittlerInnenrollen“ (wie Labels, Vertriebe, Handel und Medien). Das bedeutet zu einem gewissen Grad, dass es zu einer Verringerung von Eintrittsbarrieren für Musikschafter kommt. Da aber für Musikproduktionen nach wie vor oft viel Kapital benötigt wird und die Promotion und Distribution heute immer noch im Wesentlichen über traditionelle Medien und Netzwerke erfolgt, bleibt die Rolle von MittlerInnen zwischen KünstlerInnen und Medien, sowie KünstlerInnen und Fans vorerst zentral. Zugleich treten neue MarktmittlerInnen auf und manche AkteurInnen werden im Zuge dessen weitgehend oder teilweise eliminiert.

2. Subfrage: Inwiefern bringen die Produktionsverhältnisse in der digitalen Mediamorphose einen neuen Typus des/r Musikschafter hervor?

Wie unterscheidet sich dieser vom Typus des/r Musikschafter in der elektronischen Mediamorphose?

In der digitalen Mediamorphose werden die technischen Produktionsmittel für die einzelnen Musikschafter leistbar/er, folglich wird der/die HeimstudioproduzentIn zu einer wesentlichen und relativ autonomen Figur des Musikproduktionsprozesses. Dieser neue Typus der digitalen Mediamorphose ist ein unabhängiger als der Typus des/r Musikschafter der elektronischen Mediamorphose. Ist der Typus der elektronischen Mediamorphose eine Art Pendant zur/m IndustriearbeiterIn, der/die in einem Betrieb mit den dort vorhandenen teuren Produktionsmitteln in einem fixen Beschäftigungsverhältnis steht oder als ein Glied in einer „Rockband“ agiert, so stellt der Typus der digitalen Mediamorphose als „Cultural Entrepreneur“ das Pendant zum/r WissensarbeiterIn und zum/r NetzwerkerIn der

Informations- und Netzwerkgesellschaft dar, der/die sowohl in kreativer, performativer als auch wirtschaftlicher Hinsicht flexibel/-ler und mobil/-er ist. Der Unabhängigkeit in der Produktion folgt durch neue Kommunikationskanäle eine zunehmende Autonomisierung in Promotion und Vertrieb (die aber zum jetzigen Zeitpunkt erst am Anfang steht). Trotz der Nachfrage wirtschaftlicher, sozialer und technischer Kompetenzen, bleibt aber kreative Kompetenz das Markenzeichen von Musikschaftern (vgl. Haak & Schmid 1999, 18). Dieser Cultural Entrepreneur lässt sich auch als eine Art „Arbeitskraftunternehmer“ (Pongratz & Voss 2001, 4) bezeichnen, der nicht nur die Kontrolle, sondern auch das finanzielle Risiko über die eigene professionelle Tätigkeit sowie die Arbeitsökonomie zu tragen hat (vgl. Pongratz & Voss 2001, 7).

Diesen kreativen und ökonomischen Einheiten fehlt aber, insbesondere in Österreich, zumeist das notwendige Kapital und folglich die notwendige Rentabilität, um auf Dauer auch ökonomisch erfolgreich sein zu können. Falls die Finanzierungsengpässe von diesen kreativen Zellen nicht gelöst werden können, führt die Demokratisierung der Produktion auf längere Sicht wieder zu einer Verengung des am Markt vorhandenen Repertoires, weil dann nur kapitalstarke AkteurInnen (daher v.a. Major Labels) die Promotion-Power aufbringen, die notwendige Präsenz zu schaffen, um auf Dauer genügend Aufmerksamkeit auf Musikschafter und deren Produkte zu lenken und sie auch zu verkaufen.

3. Subfrage: Kommt es durch die geänderten Rahmenbedingungen eher zu einer Autonomisierung künstlerischer Arbeit oder zum Verlust sozialer und ökonomischer Absicherung und d.h. Armut?

Musikschafter können in der digitalen Mediamorphose zwar unabhängiger von Labels, Vertrieben, Verlagen und anderen AkteurInnen agieren, gleichzeitig sind dieser Unabhängigkeit auf mehreren Ebenen Grenzen gesetzt. Professionelle Produktionen – insbesondere wenn sie das Einspielen akustischer Instrumente und von Gesang implizieren –, verlangen noch immer nach einer Aufnahme und Bearbeitung in einem professionellen Tonstudio, was die Produktionskosten stark hinaufsetzt. Damit sind MusikerInnen teilweise wieder von finanziellen Vorschüssen eines Labels abhängig. Zugleich führt die Demokratisierung der Produktionsmittel (und damit einhergehend eine Markt-

öffnung) zu einer Zunahme von Produktionen und damit zu mehr Konkurrenz unter Musikschaftern. Da der österreichische Markt als Markt immer schon zu klein ist, müssen für das Mehr an Produktionen neue Marktterritorien erschlossen werden. Musikexport erscheint daher äußerst wichtig, der zwar in bestimmten Nischen wie der elektronischen Musik teilweise gelungen

einzusetzen.

Die Notwendigkeit von „Multitasking“ zur Existenzsicherung von Musikschaftern (und anderen Berufsgruppen in der Musikindustrie) wird in der digitalen Mediamorphose noch weiter zunehmen, weil die Einnahmen aus dem Tonträgerverkauf kontinuierlich zurückgehen werden. Zugleich gewinnen Einnahmen aus dem Auftragsbereich, Tantiemen



Zugleich führt die Demokratisierung der Produktionsmittel zu einer Zunahme von Produktionen und damit zu mehr Konkurrenz unter Musikschaftern

ist, aber meistens auch nur bruchstückhaft und auf relativ niedrigem ökonomischem Niveau. Gleichzeitig kann durch Online-Distribution der Markt expandieren, auch wenn zurzeit noch unklar ist, in welchem Ausmaß.

Solange der Vertrieb noch hauptsächlich über den physischen Weg erfolgen muss, sind mit der Distribution von niedrigen Stückzahlen ins Ausland relativ hohe Kosten und hohe Risiken verbunden. Zugleich wird aber auch durch die Zunahme der Anzahl von Musikproduktionen die Promotion teurer. Daher wird die Marktposition von Major Labels, die die kapitalstärksten Labels darstellen, bestärkt. Andererseits ist es für Independent Labels durch ihre spezifischen Fan-Communities oft leichter, neue Medien, insbesondere das Internet, für Promotionszwecke gezielt in/für ihre/n Music-Communities

(aus Urheberrechten), Music-e-Commerce und Music-m-Commerce sowie zu einem gewissen Grad aus dem Live-Segment (darunter DJing) weiter an Bedeutung. Durch den Wegfall der Fixierung auf den Tonträgervertrieb, dem ein Winner-Takes-it-All-Markt zu Grunde lag, entstehen also Chancen für mittelständische Musikschafter über Multitasking und die Nutzung neuer Kommunikations-, Promotion- und Vertriebskanäle ein existenzsicherndes Einkommen generieren zu können. Vor allem die Musikschafter mit einer starken Fan-Community als Rückgrat haben dabei Vorteile und können neue Medien dazu nutzen, Kontakt mit ihren alten Fans zu halten und zusätzlich neue Kontakte bzw. Netzwerke aufzubauen. Zugleich wird die Popmusik als Arbeitsmarkt ein hoch flexibler, mobiler und riskanter bleiben.

Der Unabhängigkeit in der Produktion folgt durch neue Kommunikationskanäle eine zunehmende Autonomisierung in Promotion und Vertrieb

REGINA SPERLICH

Geboren 1969, studierte an der Universität Wien Soziologie (Mag. und Dr.phil) und an der Georgetown University in Washington DC Communication, Culture and Technology (M.A.). Sie verfasste ihre Dissertation (2005) zum Thema „Populärmusik in der digitalen Mediamorphose:

Transformation von Rockmusik und elektronischer Musik in Österreich“ (siehe Beitrag) und arbeitet zur Zeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut MEDIACULT (www.mediacult.at) in Wien am FWF-Projekt „Die digitale Mediamorphose in Film, Fotografie und Architektur“.

IMPROVISATION

■ VON IRMGARD BANKL

Am 2. Dezember 2005 fand im Rhythmik-Saal des Gebäudes Rennweg 8 eine Improvisationsveranstaltung mit drei Musikern und 33 Studierenden mehrerer Jahrgänge der Studienrichtung „Musik und Bewegungspädagogik“ statt. Die Musiker waren Franz Hautzinger (trumpet), Harald Huber (keys & sounds) und John Sass (tuba). Hier einige Gedanken und Fotos von Irmgard Bankl, der Organisatorin dieses Events:

Improvisation ist ein zentraler Begriff in der Rhythmik. Studierende des Studiengangs Musik- und Bewegungspädagogik/Rhythmik improvisieren in vielgestaltigen Formen: auf Instrumenten, mit Sprache und Stimme, mit dem Körper (Bodypercussion) und in Bewegung, mit und ohne Material.

Die Bewegungs-Improvisation erfordert ein hohes Maß an Aufmerksamkeit für innere und äußere Impulse. Es findet ein ständiger Wechsel zwischen Führen und Sich-Führen-lassen statt. Die Bereitschaft, sich flexibel auf den Moment, das Hier und Jetzt, einzulassen ist eine entscheidende Voraussetzung für das Gelingen. Bewegungs-Improvisation erfordert Mut zur Überwindung fest-gestellter Sicherheiten, um nicht ständig in bereits erprobten Bewegungs-Klischees verhaftet zu bleiben. Der Improvisationsprozess ist ein einmaliges Erlebnis, in derselben Form nicht wiederholbar, er setzt sich zusammen aus vielen spontanen Einzelaktionen, Impulsen und Experimenten mit unbekanntem Ausgang. Improvisation bedeutet, etwas ohne Vorbereitung zu tun. Improvisation spiegelt sich im Moment, sie erfordert hohe geistige Präsenz und spontane Reaktionen auf zeitgleich stattfindende Wahrnehmungen, die aufgegriffen und weiterentwickelt werden. Um zu improvisieren, spielt Erinnerung als Ideenreservoir eine entscheidende Rolle. Wir greifen auf konservierte Erfahrungen zurück und aktualisieren gegenwärtige Erfahrungen mit den bereits bekannten und früher erworbenen Bildern. Sie stehen in der Improvisation als Potential zur Verfügung, werden neu kombiniert

und neu erfahren und es entsteht etwas völlig Neues und Einzigartiges.

Bewegungsimprovisation ist also ein komplexes, kreatives Geschehen, das einer intuitiven Spur folgt mit einem hohen Anspruch an Individualität, Originalität und Authentizität innerhalb der Parameter Zeit-Raum-Kraft und Form. Improvisation ist ein produktiver Prozess mit einem unbekannten, offenen Ausgang.

**Gleich ist schnell jetzt
Jetzt ist schnell eben
Gleich ist bald vorbei.
(Mathias Duderstadt)**

Die Bewegungsexperimente und Begegnungen bei unserer Improvisationsveranstaltung entwickelten sich prozessorientiert, die Musiker gaben Bewegungsimpulse, auf die die TänzerInnen spontan reagierten. Umgekehrt veranlassten die Bewegungen die Musiker zu spontanem musikalischen Ausdruck. Diese Wechselwirkung zwischen Musik und Bewegung führte zu spannenden Sequenzen und einmaligen Momenten, ein Erlebnis!

IRMGARD BANKL

Rhythmikerin, Musik- und Bewegungspädagogin, Lehrbeauftragte für Rhythmik und Bewegungsimprovisation/Gestaltung am Institut 13 (Musik-, und Bewegungspädagogik/Rhythmik sowie Musiktherapie)



Fotos: Irmgard Bankl



2. Dezember 2005
Impro mit Rhythmik-
Studierenden





KUNSTRÄUME - DEZEMBER 2005

■ BIG BAND-KONZERT UND INTERVIEW MIT STEFAN JESCHEK

■ „I got rhythm“ - Uni Big Band
Studierende, Lehrende und Gäste
Leitung: Fritz Ozmec
Gläserner Saal des Musikvereins
1.12.2005, Beginn: 20.00 Uhr

Namenspatron des Abends im Gläsernen Saal des Musikvereins war Gershwins Jazz-Klassiker „I Got Rhythm“, bearbeitet für Big Band von Rob McConnell, einem kanadischen Ventilposaunisten. Auf dem Programm standen auch Jazz-, Latin und Rock-Arrangements voller mitreißender Rhythmen, bei denen sich die hervorragenden Solisten der Band entfalten konnten:

- Der „Samba Song“, einer der zahlreichen Latin-Hits von Chick Corea;
- „Dangerous Precedent“, eine fetzige Jazz-Rock Nummer des Pianisten Frank Mantooth (der gemeinsam mit Fritz Ozmec Ende der 70er/Anfang der 80er in der Big Band des ORF gespielt hat);
- „Dreams so real“, eine ruhige Ballade von Carla Bley (eine amerikanische Komponistin unkonventionellen Stils, die sich als einer wenigen Frauen in diesem Genre durchsetzen konnte)
- Kompositionen von Miles Davis, Keith Jarrett, Bob Mintzer, Thad Jones, welche die Band ständig im Repertoire hat

Fritz Ozmec hat die Big Band 1998 gegründet, seither ist sie ein fester Bestandteil der Ensembles der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Zahlreiche Klubauftritte und Konzerte in und außerhalb Wiens, Auftritte im RadioKulturhaus, bei den Wiener Bezirksfestwochen, im Rahmen der „Langen Nacht der Musik“ und eine Einladung nach Pilsen/Tschechien hat die Big Band bereits sehr erfolgreich absolviert - etwas, worauf Stefan Jeschek, einer der Leiter des iPOP, sehr stolz ist.

Das iPOP – Institut für Popularmusik an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Das iPOP, Institut für Popularmusik, im Jahr 2002 gegründet, qualifiziert, auf den Gebieten sämtlicher Stilfelder der Popularmusik, MusikerInnen als hochwertige PädagogInnen und KünstlerInnen. Darüber hinaus dient es als Drehscheibe und als Ansprechpartner in allen Belangen der Popularmusik, innerhalb sowie auch außerhalb der Universität.

Momentan liegt der Schwerpunkt am iPOP einerseits in der Pädagogik, andererseits in der Vorbereitung der Studierenden auf die Erfordernisse des Berufs als freier/e MusikerIn. Als absolute Stärke gilt die multidisziplinäre Konzeption des iPOP: „Als eines der wenigen Institute hier an der Universität können wir die künstlerisch/pädagogische Ausbildung mit wissenschaftlicher Forschung optimal verbinden“, erläutert Stefan Jeschek, „Unsere Priorität ist es, individuell höchstqualifizierte MusikerInnen und MusikpädagogInnen auszubilden. Dabei ist es uns wichtig, uns gegen marktorientierte handwerkliche Ausbildung abzugrenzen. Die Studierenden sollen die sozialen, emotionalen und motorischen Komponenten des Musizierens, speziell in der Popularmusik, ganz bewusst einzusetzen lernen.“

Studium und Berufsaussichten

Derzeit sind im iPOP Studien-Angebot im Rahmen des Hauptfaches die Instrumente Saxophon, Gitarre, Klavier/Keyboards, Bass, Schlagzeug und Gesang eingerichtet. Sowohl als Bakkalaureats- wie auch als Magister-Studium in der Studienrichtung Instrumental- und Gesangs-Pädagogik. Darüber hinaus gibt es auch ein großes Angebot an Lehrveranstaltungen wie z.B. Ensemble Popularmusik, diverse Praktika, musiktheoretische Fächer wie Arrangement, Harmonielehre, Gehörbildung, das gesamte wissenschaftliche Angebot, etc. für die Studienrichtungen Musikerziehung,

Musiktherapie, Rhythmik und seit kurzem auch für diverse Studienrichtungen im Instrumentalstudium. Das ergibt ein breites Spektrum an interessanten innovativen Berufsfeldern, somit auch sehr gute Berufschancen, zumal die Popularmusik in vielen musikpädagogischen Institutionen immer mehr ausgebaut wird. Stefan Jeschek freut sich, dass „viele unserer Studierenden bereits während ihres Studiums namhafte Preise und Auszeichnungen erringen konnten, sich an internationalen Austauschprogrammen beteiligen und im österreichischen Musikleben präsent sind.“

Das iPOP und seine Ziele

Ziele hat das iPOP eine ganze Menge: Definitiv angepeilt ist die Realisierung des Faches als eigenes künstlerisches Studium. Die Palette der Hauptfachinstrumente wird komplettiert und der spezielle Popularmusikstudienplan wird ausgebaut werden. Im wissenschaftlichen Bereich stehen der weitere Ausbau der Mediathek und die Internationalisierung der Forschungstätigkeit im Vordergrund.

Die schon bestehenden Kooperationen mit Soundbase (Musikworkshops) und Projekt Pop! (Songwriting-Workshops) sollen beibehalten, erweitert und auf andere Partner ausgedehnt werden. Jedes Jahr wird zukünftig eine größere Veranstaltung die künstlerischen und wissenschaftlichen Leistungen des iPOP der Öffentlichkeit und den Medien präsentieren. Selbstverständlich arbeiten wir auch an der Vertiefung der bereits bestehenden internationalen Zusammenarbeit: So sollen vermehrt renommierte KünstlerInnen für Workshops eingeladen werden. Auch internationale Kontakte sind für die Weiterentwicklung des iPOP unerlässlich: Zur AEC (Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen) zum weiteren Ausbau der AEC „Pop and Jazz Exchange Platform“ (PJEP), dem International Music Council der UNESCO in Paris und vielen anderen, sowie Kontakte auf nationaler Ebene wie mit dem Institut für Jazzforschung der Musikuniversität Graz, dem ÖMR und mit sämtlichen österreichischen Interessensvertretungen.

„Über all diesen Plänen darf unsere Kernkompetenz, nämlich die Ausbildung, nicht leiden, denn das Zeugnis bekommt das Institut letztlich immer von den Studierenden. Wenn sich MusikerInnen bei uns etwas Wesentliches für ihr Leben holen können, dann wird das Institut automatisch Fortschritte machen“ ist Stefan Jeschek überzeugt.

Das iPOP in zehn Jahren?

„Selbstverständlich ist das iPOP in zehn Jahren längst als das europäische Top-Institut für Popularmusik etabliert!“, behauptet Stefan Jeschek verschmitzt.

Faktum aber ist, dass die zunehmend intensiver werdende Inter-, Multi- und Transdisziplinarität auch Popularmusikern ein neues Verständnis von sich selbst und von ihren Management-Kompetenzen abverlangt wird. Sie werden in Zukunft nicht nur mehr Bedeutung, sondern auch mehr Verantwortung haben.

Popularmusik ist längst fixer Bestandteil, wenn nicht sogar Grundlage des interkulturellen Austausches, und ist aus der öffentlichen wie auch der privat genutzten und produzierten Multimediatechnik nicht mehr wegzudenken. Das fordert dem/der KünstlerIn wie dem/der MusikpädagogIn entsprechend breite Kompetenz ab, die er/sie sich am Institut für Popularmusik erwerben kann.

„Kunsträume“ sind das monatlich erscheinende Veranstaltungsmagazin der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien



■ STEFAN JESCHEK
Geboren 1958.
Studium der Gitarre an der Musikhochschule

Wien bei Luise Walker und Walter Würdinger: Abschluss 1982 mit Auszeichnung. Intensive Beschäftigung mit historischen Saiteninstrumenten (Laute, Theorbe etc.). Studium bzw. Kurse bei Brigitte Zazek, Hopkinson Smith, Konrad Junghänel und Jürgen Hübscher. Unterrichtstätigkeit an Wiener Mittelschulen mit Schwerpunkt Popularmusik. Aufbau von Schulbands und Auftritte mit Gaststars wie Alexander Goebel, Boris Bukowski, Jazz Gitti und Ostbahn Kurti beim Vienna School Act.

Ab 1988 Beschäftigung mit dem Computer als Produktionsmedium in der Musik: Kompositionen und Arrangements von Instrumentalmusik für Film, TV und Theater.

Seit 1991 Lehrzeit an der Musikhochschule Wien im Bereich Popularmusik, stellvertretender





DIGITAL MACHT INTERNATIONAL: HOFFNUNGEN UND CHANCEN

■ ÜBER DEN DIGITALEN MUSIKVERTRIEB, KLEINE LABELS MIT GROSSER WIRKUNG, STETS NOTWENDIGE MARKETINGARGUMENTE UND DIE SICHTBARMACHUNG VON DIGITALEM CONTENT IM NETZ

■ KURT THIELEN IM GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER

GW: Fast möchte ich sagen, es vergeht keine Woche, wo nicht die Branchendienste über einen neuen Abschluss deiner Digital-Vertriebsfirma „Zebralution“ mit einem neuen Label oder Vertrieb berichten. Wie schafft ihr das?

KT: Ganz so schlimm ist es nicht, eine Zeit lang war es auch ruhiger hinsichtlich der Meldungen, aber es ist richtig, dass wir in letzter Zeit so einiges unter Vertrag genommen haben. Wir schaffen unser Arbeitspensum, weil wir zu fünft und damit gut aufgestellt sind, d.h. ähnlich viele Mitarbeiter wie Majors in den vergleichbaren Departements haben. Außerdem verstärken wir uns bei Bedarf mit Teilzeitkräften, wenn spezielle Projekte es erfordern. Meistens ist das dann im technischen Bereich.

GW: Wie kann man von Euch digital vertrieben werden? Muss man als Künstler, Label oder Vertrieb ein gewisse Anzahl an Songs anbieten können, legt Ihr Qualitätskriterien an, und wie trifft Ihr eure Auswahl?

KT: Rein rechtlich gesehen erwerben wir von unseren Partnern Lizenzen, die wir in der Folge an die

Verkaufsportale weiter übertragen. „Zebralution“ verstehe ich als Vertrieb, und damit treffen wir keine A&R-Entscheidungen, denn diese sollen den Labels vorbehalten sein. Wir transportieren die Inhalte dann in die entsprechenden digitalen und mobilen Netze, unsere Tätigkeit ist somit eine Vertriebsdienstleistung. Wir kümmern uns auch um das Marketing, wobei wir im nicht-physischen Bereich genauso handfeste Argumente benötigen wie im CD- oder Vinylbereich. Hier besteht als kein Unterschied zu einem physischen Vertrieb.

Es ist nicht so, dass wir uns nur für große Kataloge interessieren. Naidoo Records hat jetzt kein besonders großes Repertoire, aber ein sehr gutes, und damit ist das Label ein sehr schöner Partner für uns. Es geht nicht um schiere Größe, denn jemand kann tausend Songs haben, die nicht sehr interessant sind, und es kann jemanden mit zehn Songs geben, die extrem Sinn hinsichtlich Vertrieb und Marketing machen.

GW: Du hast sehr früh den Bedarf eines Dienstleisters, der digitalen Musikcontent an die großen legalen Musikdownloadportale liefert, erkannt - und

vor allem auch schnell und konsequent gehandelt. Was hat dir da die Sicherheit gegeben, dass das klappen wird?

KT: Ich dachte, dass es funktionieren wird, weil ich einfach von meiner Idee überzeugt war. Weiters hatte ich bereits Vodafone ein Jahr lang zum Thema „Full-Track-Download“ auf Mobiltelefone beraten,

Danach war ich mir sicher, dass der Bedarf für einen Mittler zwischen den Labels und den Portalen bzw. Shops absolut gegeben ist

und mich nebenher mit der gesamten Download-Szene vertraut gemacht. Danach war ich mir sicher, dass der Bedarf für einen Mittler zwischen den Labels und den Portalen bzw. Shops absolut gegeben ist. Da ich viele Leute bei den Labels, aber auch viele Kolleginnen und Kollegen bei den Portalen kenne, ist mir meine Rolle wie von selbst zugewachsen. Auch ist die Personaldecke bei den Nutzerfirmen so dünn, in der Regel zwischen drei und zwölf Mitarbeitern, dass ein reger Austausch mit Independent-Firmen gar nicht stattfinden kann, was wieder meine These von der Notwendigkeit des Mittlers unterstützt hat. Alleine der VUT (Verband unabhängiger Tonträgerunternehmen, Musikverlage und Musikproduzenten in Deutschland) hat ca. 1100 Mitglieder!

GW: Wie konnte Zebralution Verträge mit den wichtigsten Download-Portalen wie „iTunes“, „Musicload“ etc. abschließen? Wie viele Partner beliefert ihr?

KT: Shop-Outlets gibt es ja sehr viele, weil alleine „iTunes“ 20 davon betreibt (Australien, Japan etc.) oder auch OD2 verschiedenste Shops mit seinem Content speist. Weiters bedienen wir spezialisierte Shops wie „Beatport“ oder „Dancetunes“ oder „Bleep“. „Zebralution“ kommt auf eine Belieferung von ca. 150 Outlets in aller Welt, z.B. ging gerade die Zusammenarbeit mit Korea los, auch haben wir unlängst mit einigen Shops in den USA abgeschlossen.

Mit „iTunes“ sind wir erfreulicherweise schnell zu einem Vertragsabschluss auf einer sehr fairen Basis gekommen, bei unserem Partner „Musicload“ in Deutschland führten die Gespräche auf der Basis bestehender Kontakte auch problemlos zu einer guten Kooperation.

GW: Was erwarten die Shops von „Zebralution“?

KT: Da gibt es eine einfache Antwort: Wenn jemand gutes Repertoire bringt, dann hat er auch einen entsprechenden Stellenwert bei den Partnern. Das ist bei uns ganz bestimmt der Fall. Wir werden ernst genommen und sind als wichtiger Contentlieferant anerkannt.

GW: Wie unterscheiden sich eure Marketinginstrumente im Vergleich zum physischen Vertrieb, welche Ziele und Aufgaben hat Euer Marketing?

KT: Extrem wichtig ist die Platzierung der Songs in den Shops! Wenn ein Shop wie „iTunes“ 1,5 Millionen Songs anbietet, ist die Frage der Sichtbarkeit natürlich die vorrangigste und wichtigste. Die Fragestellung also heißt: „Wie kann ein Song bzw. der Künstler in dieser riesigen Auswahlmenge sichtbar werden?“

Sehr angenehm und positiv ist der Umstand, dass der Platz in den Shops – im Gegensatz zur Situation im physischen Handel – praktisch unbegrenzt ist, sodass ein kleines österreichisches oder deutsches Label sehr rasch und umfassend weltweit digital erhältlich werden kann. Wir haben hier schon Erfolge von z.B. Labels aus dem Worldmusikbereich beobachtet, die sehr gute Stückzahlen in Amerika erreichen. Auf rein physischem Wege wäre das sicherlich nicht passiert. Nach der Erhältlichmachung schließt dann das Handelsmarketing für die Sichtbarmachung an. Wir leisten im wesentlichen Überzeugungsarbeit, dass ein Release aus diesen und jenen Gründen eine Chance hat. Die Argumente in diesem Überzeugungsprozess wiederum sind dann ganz die gleichen wie im physischen Bereich: Gibt es Radioeinsätze und Club-Plays? Läuft ein Video? Gibt es eine starke Fangemeinde, eine Tournee etc.? Bei diesem Bedarf an Argumenten verhalten wir uns wieder ganz gleich wie ein physischer Vertrieb.

GW: In einem Forderungskatalog des IMUC (Interessensverband Musikmanager & Consultants) zu mehr Transparenz im Onlinevertrieb werden genauere und nachvollziehbarere Abrechnungen von Seiten der Rechtenutzer an die Kreativen gefordert. Ist das machbar?





KT: Da wurde nichts Unrealistisches verlangt, ich kann die Forderungen nachvollziehen, unsere Abrechnungen sind übrigens ziemlich gut, und wir leisten bereits einen Großteil von dem, was hier gefordert wird.

Im Klaren muss man sich darüber sein, dass der Aufwand für eine Track-Abrechnung wesentlich größer ist als für eine CD-Abrechnung. Die Herausforderung, das alles zu leisten, ist groß. „Zebralution“ hat diesen Bereich ausgelagert, und arbeitet mit einem Dienstleister aus Hamburg zusammen, was sehr gut klappt. Vieles ist Neuland,

Da macht ein Prozent des Repertoires wahrscheinlich 90 Prozent unseres Umsatzes aus.)

der Aufwand bleibt enorm. Bei unseren transparenten Abrechnungen können die Labels sehen, in welchem Shop sie wie viele Verkäufe hatten. Die Erlöse jedes Tracks und somit jedes Künstlers sind genau nachvollziehbar und basieren auf dem ISRC-Code, der die Basis unserer Abrechnung darstellt. Wir können daher auch nur Tracks mit ISRC-Code lizenzieren.

Auch kleine Shops müssen dieses System implementiert haben, sonst funktioniert das Ganze nicht, da ist es auch teilweise an uns, die entsprechenden Vorgaben zu machen.

GW: Muss „Zebralution“ verschiedene Metadatenformate den unterschiedlichen Digitalvertrieben zur Verfügung stellen?

KT: Wir fordern alle notwendigen Metadaten und Informationen mit einer ausführlichen Tabelle an, die für alle Labels gleich ist. Hier fließen alle Anforderungen unserer Partnershops natürlich ein. Wir bekommen die Daten mit Excel-Sheets und geben sie im xml-Format an die Shops weiter. Wenn das einmal korrekt und vollständig ausgefüllt ist, stellt das die Basis für alles Weitere dar.

GW: Welchen Einfluss hat dein Background als Geschäftsführer von Rough Trade/Zomba Records und als Berater für Vodafone auf deine heutige Tätigkeit?

KT: Grundsätzlich gilt es festzuhalten, dass meine in 20 Jahren erworbenen Kontakte Voraussetzung für den Aufbau meiner neuen Firma waren. Zusätzlich

kommen mir meine Erfahrungen im Vertriebsbereich, die ich als Labelverantwortlicher bei Rough Trade/Zomba erworben habe, sicher sehr zugute.

GW: Man hört immer wieder, dass das Ringtone-Business völlig anderen Gesetzmäßigkeiten gehorcht als der Downloadbereich?

KT: Das ist richtig, der Klingeltonbereich funktioniert ganz anders als der Downloadbereich. Ersterer ist viel schmalere und Hit-orientierter, die Leute kaufen in der Regel die aktuellen Hits. Da macht ein Prozent des Repertoires wahrscheinlich 90 Prozent unseres Umsatzes aus. Der Downloadbereich ist im Gegensatz dazu breiter und Katalog-orientierter. Was Formate und die Ausgestaltung der Inhalte betrifft versuchen wir bei allen Entwicklungen am Ball und offen zu bleiben. So ist die Videobelieferung zur Zeit der neueste Schrei, Klingeltöne machen wir natürlich weiterhin, wir haben bereits Verträge für Abonnementmodelle in der Tasche und versuchen, den ganzen Digitalbereich abzudecken.

GW: Du bist wieder in den Vorstand des Bundesverbands der phonografischen Wirtschaft gewählt worden. Wie kam das, und welche Impulse möchtest du setzen bzw. was erwartest du dir von Deinem IFPI-Engagement?

KT: Ich bin angesprochen worden, ob ich mir eine Mitarbeit wieder vorstellen könnte, und ich habe das positiv entschieden. Zwei primäre Aufgaben fallen mir in diesem Zusammenhang zu: Repräsentanz von Independent Labels, der VUT ist ja aus der IFPI ausgetreten, und die Vertretung des digitalen Aspekts, ein Lobbying für diese neuen Formen des Vertriebs und der Musikvermarktung.

GW: Wird „Zebralution“ in Zukunft POD-Casts anbieten?

KT: Wir reden mit Künstlern und Labels bereits, POD-Casts für Promotionzwecke anzubieten, da ist es ein wunderbares Tool: Die Entstehung einer Platte, die Geschichte einer Band werden erzählt etc.

Wir werden das sicher machen. Ob das kommerziell auswertbar wird, muss man erst sehen, weil viele ungeklärte Fragen noch offen sind, angefangen bei der GEMA.

GW: Deine Prognose für den Online-Musikmarkt?

KT: Ich muss ja Optimist sein, sonst würde es keinen Sinn machen. Der Online-Markt ist definitiv der

Single-Markt der nahen Zukunft – im Online- und Mobilbereich. Unsere Aufgabe wird es sein, Käufer auch für den Album-Download zu interessieren und zu begeistern. Wir müssen die Vorteile des Mediums schmackhaft machen, das ist die Herausforderung.



 **KURT THIELEN**

Kurt Thielen ist Gründer und Geschäftsführer von „Zebralution - Digital Music Distribution“, einem international agierenden digitalen Musikvertrieb mit

Firmensitz in Deutschland.

Die berufliche Laufbahn des Duisburgers begann 1979 mit dem Schallplattenverkauf an der Universität Bochum und bei der Firma „Rock-On“ in Düsseldorf. Drei Jahre später übernahm er die Konzertorganisation in der „Bochumer Zeche“, wo er rund 250 Konzerte betreute. 1983 startete er als Promoter bei „Rough Trade Records“ und durchlief in den folgenden drei Jahren nahezu alle Tätigkeitsfelder des Hauses von der Produktion über das A&R und der Künstlerbetreuung bis hin zum Geschäftsführerposten, den er ab 1986 bekleidete. Fünf Jahre später war Kurt Thielen dann Teilhaber der „Rough Trade Records GmbH“, die ab 1999 unter dem neuen Namen „Zomba Records GmbH“ firmierte. Nachdem die Firma im Jahr 2003 von Bertelsmann übernommen wurde, verließ er nach über 20 Jahren sein Stammhaus, war als Berater für Vodafone Deutschland im mobilen Musikgeschäft tätig und übernahm das Management der Musiker Michael Kersting und Cosmo Klein. Bei „Zebralution“ kombiniert Kurt Thielen im Bereich des Digitalvertriebs das Beste aus zwei unterschiedlichen Welten (Indie und Major), ähnlich wie er es zuvor bei Zomba tat, als er die innovativsten Bands der Indie-Welt von den Smiths über New Order zu den Einstürzenden Neubauten und die Bestseller der Popwelt wie Britney Spears und R. Kelly unter einem Dach vereinte.

www.zebralution.com



DA RUMPELT DIE KARTOFFEL IN DER JAZZWERKSTATT WIEN

■ **INNOVATIV UND ATEMBERAUBEND RESPEKTLOS IN KÜNSTLERISCHER UND ORGANISATORISCHER HINSICHT PRÄSENTIERT SICH DIE „JAZZWERKSTATT WIEN“ IM LIVE-BETRIEB UND AUF TONTRÄGER**

■ CLEMENS SALESNY IM GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER

■ **GW:** Wird der Jazz in der JazzWerkstatt Wien dem Namen entsprechend in Schraubzwingen gepresst und dort heftig bearbeitet? Wie sieht er dann nachher aus der Jazz?

CS: „JazzWerkstatt“ war einfach das Ergebnis unserer Namenssuche nach einem Label für unsere Tätigkeiten. Die bestehen zu allererst in unserer 25 Tage lang stattfindenden Konzertreihe mit öffentlich zugänglicher Experimentier- und Probephase. Wir haben zuerst an die Bezeichnung „Jazz-Workshop“ – von Charles Mingus inspiriert – gedacht, haben das dann aber übersetzt, um Verwechslungen mit dem Seminarbetrieb vorzubeugen. Der Jazz wird bei uns nicht als Stil, sondern als Haltung verstanden, die Offenheit und Experimentierfreude zentral beinhaltet. Dieser Work-in-Progress-Gedanke steckt natürlich ebenfalls in der Bezeichnung „JazzWerkstatt“.

GW: Was ist die JazzWerkstatt, und welche Personen

stecken dahinter?

CS: Wir sind sechs gleichberechtigte künstlerische Leiter: Clemens Wenger, Daniel Riegler, Bernd Satzinger, Wolfgang Schiftner, Peter Rom und ich. Wir bringen Kompositionen von uns, aber auch anderer Musiker zur Aufführung, präsentieren Musiker/innen, die wir für wesentlich halten und stellen Stücke und Besetzungen vor, die vielleicht in dieser Form wo anders so nicht realisiert worden wären.

GW: Orientiert sich die JazzWerkstatt Wien“ in ästhetischer Hinsicht an Vorbildern in der Jazzgeschichte?

CS: Der Anstoß kam ursprünglich – neben Mingus – von Friedrich Guldas und Hans Kollers „art center“-Aktion 1963. Aber unsere Musik passiert im Hier und Jetzt, und wir mussten natürlich unsere eigenen Organisationsstrukturen und Konzepte entwerfen. Wir musizieren und veranstalten sehr direkt und unmittelbar, das verringert auch etwaige Publikumszweifel hinsichtlich möglicherweise nicht ganz so leicht konsumierbarer Musik.

GW: Wie formuliert die „JazzWerkstatt Wien“ ihr künstlerisches Konzept?

CS: Sechs Personen gestalteten 2005 jeweils vier Abende, die übrigens alle audio- und videoteknisch mitgeschnitten wurden. Wir wollten einerseits

für uns selber eine komplett künstlerische Freiheit garantieren, und verschiedenste Ensembles und musikalische Ansätze zur Aufführung bringen, andererseits lassen wir das Publikum hinter die Kulissen blicken, d.h. dass die Proben öffentlich zugänglich sind, und das Werden der Musik beobachtbar und öffentlich gemacht wird. Dieses Angebot wurde übrigens auch gut angenommen.

GW: Wie wird sich die „JazzWerkstatt Wien“ in Zukunft weiterentwickeln?

CS: Zunächst verlassen wir erstmalig Wien und machen eine Veranstaltungsschwerpunkt von 19. bis 21. Oktober 2005 in Graz. Dem Vorbild der ersten Wiener JazzWerkstatt folgend konzipieren wir für Graz zusammen mit Grazer Musikern bereits im Vorfeld Projekte. In ihrer letzten Phase werden im Rahmen der dreitägigen Live-JazzWerkstatt sowohl die Probenarbeit im offenen Rahmen für Interessierte zugänglich gemacht als auch die Jazzwerkstatt-Ergebnisse an zwei Konzertabenden präsentiert. Das alles wird im Stockwerk Graz stattfinden, veranstaltet von „open music“.

Weiters kommt die Jazzwerkstatt in Wien vom 16. März bis 8. April 2006 wieder, und zusätzlich zu all dem haben wir das Label „JazzWerkstatt Records“ gegründet, auf dem wir als Doppel-CD das erste Festival bereits veröffentlicht haben, das Festival 2006 veröffentlichen werden und daneben noch weitere Produktionen unter diesem Signet herausbringen werden, so z.B. das neue Projekt von Viola Falb.

GW: Warum geht es auf der JazzWerkstatt-Doppel-CD mit Hans Koller los?

CS: Hans Koller ist ein ganz außergewöhnlicher Instrumentalist und Komponist mit Vorbildcharakter nicht nur für Saxophonisten, und gilt als einer der Väter des heimischen Jazz und der Improvisationsszene. Es ist ein gutes Gefühl und eine kleine Verbeugung, ihn mit dem Stück „Koller-Riff“ als Opener zu platzieren. In weiterer Folge haben wir dann bunt nach Besetzungen und Stilistiken gemischte Werke auf den beiden CDs.

GW: Was ist das Spezifische, das Eigenständige an der Wiener Jazz-Szene?

CS: Das Eigenständige liegt immer in den einzelnen Musikern, in weiterer Folge in den von diesen gebildeten Ensembles, also von Hans Koller bis zum VAO. Im Vordergrund steht für mich immer die Entwicklung

Die JazzWerkstatt ist etwas Zusätzliches, nichts Ausschließendes und soll eine noch bessere Präsentation der Arbeit junger Musiker ermöglichen



Daniel Riegler, Clemens Salesny, Clemens Wenger, Wolfgang Schiftner, Bernd Satzinger, Peter Rom (v.l.n.r.)

des Musikers und seiner Musik. Möglicherweise können Wissenschaftler bei stilistischen Parallelen und gemeinsamen musikalischen Ausprägungen in der Nachbetrachtung so etwas wie einen Lokal- oder Regionalstil analysieren.

GW: Wie stellt sich die Situation für junge Jazzmusiker in Österreich dar?

CS: Gar nicht so schlecht, denn wir haben eine kleine, aber durchaus feine Infrastruktur im Veranstaltungs- und Tonträgerbereich, in die man bei entsprechendem Talent hineinkommen kann. International aufzufallen, das wird dann allerdings wirklich sehr schwierig! Vieles muss man selber in die Hand nehmen, wie wir das mit der JazzWerkstatt machen, um sich immer wieder ein Präsentationsforum zu schaffen.

GW: Wenden sich die JazzWerkstatt-Musiker/innen gegen ein wie immer geartetes Jazz-Establishment?

CS: Nein, überhaupt wollen wir keine Mauern oder Untergruppierungen in der Jazzszene errichten. Das hängt auch damit zusammen, dass wir in die verschiedenen heimischen Jazzkontexte (Ausbildungseinrichtungen, Veranstalter wie das Porgy&Bess etc.) seit Jahren bestens integriert sind. Die JazzWerkstatt ist etwas Zusätzliches, nichts Ausschließendes und soll

Der Anstoß kam ursprünglich – neben Mingus – von Friedrich Guldas und Hans Kollers „art center“-Aktion 1963



eine noch bessere Präsentation der Arbeit junger Musiker ermöglichen.

GW: Wie stehst du zu den allgemeinen Entwicklungen im Jazz wie z.B. den Vokalkünstlern/innen Norah Jones, Diana Krall oder Jamie Cullum mit den popmusikalischen Verkaufszahlen?

CS: Jeder Musiker soll machen, was er für richtig hält, da gibt es dann eben kommerziellere Jazzstile und welche, die das weniger sind. Mich interessiert diese Musik weniger, aber vielleicht entdecken ja Hörer, die über Diana Krall einsteigen, später auch andere Musiken und Jazzformen für sich.

DIE JAZZWERKSTATT WIEN

Der Verein JazzWerkstatt Wien wurde im November 2004 auf Initiative von Clemens Wenger zusammen mit Clemens Salesny, Wolfgang Schiffner, Daniel Riegler, Bernd Satzinger und Peter Rom ins Leben gerufen. Rasch entwickelte sich in wenigen Monaten ein einzigartiges Forum für eine neue Künstlergruppe. Die erste Veranstaltungsreihe der Jazzwerkstatt Wien im WUK vom 21.3. bis 17.4. 2005 wurde vom Publikum sehr gut angenommen: Geschätzte 2000 Besucher sahen ein kompaktes Programm mit über 60 mitwirkenden Künstlern.

Neben dem ein Mal im Jahr stattfindenden „Jazzwerkstatt-Festival“ in Wien wird es in Zukunft verstärkt Konzertveranstaltungen und Aktionen auch in anderen Städten geben. Weiters initiierten die JazzWerkstatt-Macher das JWR-Label (JazzWerkstatt Records), eine unabhängige musikalische Veröffentlichungsplattform. Die erste CD „JazzWerkstatt Wien 2005“ (jwr01/05, Doppel-CD) erschien im Juli 2005 und wurde mit ausgezeichneten Rezensionen bedacht.

In Planung befinden sich derzeit der Ausbau der Internetplattform sowie weitere CD-Neuerscheinungen.

www.jazzwerkstatt.at



25 JAHRE POPULARMUSIK

■ WIE ALLES BEGANN

■ VON HARALD HUBER

 Im Jänner 1981 - also vor nunmehr 25 Jahren - fand erstmals die Einführungsvorlesung „Popularmusik 1“ statt. Das Kandidaten-Hearing für die Lehrveranstaltung war bereits Ende September 1980 über die Bühne gegangen aber die Genehmigung des Ministeriums hat dann lange auf sich warten lassen - daher kam es dann im Jänner zu einer Blockveranstaltung. Inhalt war zunächst eine Übersicht - europäische und afroamerikanische Traditionen der „Popularmusik“, gesellschaftsbezogene Themen wie Jugendkulturen, Musikmarkt etc. und dann ein Abriss der Geschichte des Jazz mit vielen Hörbeispielen.

Warum hieß das Fach „Popularmusik“? In meiner Zeit als ÖH Mandatar - 1973 bis 1976 - haben wir die Einbeziehung von Jazz und Pop in das Lehrangebot der Hochschule gefordert. Ich brachte ein entsprechendes Konzept in die damals reformfreundige ME-Studienkommission ein, wir trafen uns mit dem Posaunisten und Bandleader Erich Kleinschuster, der damals im österreichischen Jazz eine zentrale Figur war, und er meinte am Ende eines langen Gesprächs „Nehmt's den Ozmec“. Fritz Ozmec war damals u.a. Schlagzeuger des „Erich Kleinschuster Sextetts“ und der „ORF Big Band“.

Ich war - als Gegenpol zum Studium - geprägt durch die alljährliche sommerliche Späthippie-Veranstaltung „Musikforum“ in Viktring/Kärnten bzw. dann in Breitenbrunn/Burgenland, die von Friedrich Gulda initiiert wurde und bei der ich u.a. Ornette Coleman, Don Cherry und Dollar Brand (Abdullah Ibrahim) kennenlernen durfte. Übrigens auch Wolfgang Puschnig, der Mitte der 1970er in einem Kärntner Töpfer-Kommunen Umfeld improvisierte Musik zu spielen begann.

Nach 1976 war ich einige Jahre anderwertig beschäftigt (Uni-Studium, Zivildienst, ...) und 1980 überrascht, als ich vom damaligen StuKo-Vorsitzenden Heinz Kratochwil und dem damaligen Leiter der Abteilung Musikpädagogik Hans Maria Kneihls kontaktiert wurde: Die Lehrveranstaltung „Popularmusik 1“ werde ausgeschrieben und sie hätten Interesse an einer Bewerbung meinerseits. Wir hatten in den 1970ern immer von „Jazz und Pop“ gesprochen und mit dieser Bezeichnung („Einführung in Jazz und Pop“) stand die Lehrveranstaltung auch 1976 im Studienplan.

Im Jänner 1981 fand erstmals die Einführungsvorlesung „Popularmusik 1“ statt

Die Wortschöpfung „Popularmusik“ als Eindeutschung des angloamerikanischen Begriffs „popular music“ geht auf den ehemaligen Rektor der Hamburger Musikhochschule Herrmann Rauhe zurück, der sich seit den 1960ern für eine Einbeziehung von Jazz, Schlager, Rock- und Popmusik etc. in den Schulen und musikalischen Ausbildungsinstitutionen stark gemacht hatte. Durch die engen Beziehungen, die er zum Gründer und Leiter des Wiener Instituts für Musiksoziologie Kurt Blaukopf pflegte, kam der Begriff in die Diskussion der damaligen Wiener Musikhochschule und wurde für die Endfassung des neuen ME-Studienplans herangezogen.

Welche Erinnerungen habe ich noch an das Studienjahr 1980/81, das sich heuer zum 25sten Mal jährt?



✦ Fritz Ozmec war bereits 1979 für einen neu eingerichteten „Lehrgang für Jazzschlagzeug“ in der Abteilung für Blas- und Schlaginstrumente engagiert worden.

✦ Für die Einführungsvorlesung waren insgesamt fünf Bewerber in der engeren Wahl. Wir mussten ein Konzept abliefern, eine Probevorlesung halten und uns einer Diskussion stellen. Die Entscheidung traf das Abteilungskollegium.

✦ Ich spielte damals einerseits als Cellist im Jazzstreichquartett „Tonquelle“ mit Fritz Pauer (p), Joris Dudli (dr) und Heinz Jäger (b), andererseits als Keyboarder der Rockband „Akkordarbeiter“ (1980 Vorgruppe der „Ersten Allgemeinen Verunsicherung“), war in einem Musiktheater-Projekt mit Jugendlichen im Rahmen des „Steirischen Herbstes“ in Kooperation mit dem Komponisten Hans Werner Henze in Mürzzuschlag/Steiermark engagiert und hatte Lehramt (Musik und PPP), Soziologie und Elektroakustik studiert.

✦ Im Sommersemester 1981 begann dann der reguläre wöchentliche Vorlesungsbetrieb. Neben stilgeschichtlich-musikologischen und kultur- bzw. wirtschaftsbezogenen Inhalten begann ich auch Live-Musik in die Vorlesung zu integrieren. An gemeinsam gespielte Arrangements von „Blue Monk“, „Honky Tonk Woman“ und „Kaya“ von Bob Marley kann ich mich noch erinnern.

✦ Am 8. Dezember 1980 wurde John Lennon erschossen und auch in Wien gab es viel Bestürzung, Kundgebungen, Kerzen und Blumen.

✦ Der Hit der Saison war „Blaue Augen“ von der Berliner New Wave Band „Ideal“ (Annette Humpe & Co).

✦ Das erste Pop & Jazz-Fest fand am 4. Juni 1981 statt. Das Plakat mit dem damaligen Programm habe ich bis heute aufgehoben:

Donnerstag, 4. Juni 1981 ab 20.00 Uhr,
Lothringerstraße, 3. Stock

- ✦ Die Wiener Banklgeiger
- ✦ Funky-Rock ULYSSES
- ✦ Marilyn Monroe & Männerballett
- ✦ Mozart goes to Japan
- ✦ Buffet, Tanzen, Session für alle

Vielleicht könnten wir im Rahmen des iPOP Magazins „Kollektion“ eine Chronik der Entwicklung des Bereichs „Populärmusik“ an der Wiener Musikuni entwickeln und mit Befragungen einer Reihe von Kollegen beginnen, die in den frühen 1980er Jahren schon dabei waren: Fritz Ozmec, Hans Maria Kneihls, Ewald Breunlich, als damals Studierende Martin Sigmund, Reinhard Theiser, Wolfgang Peidelstein u.a. Das wäre eine interessante Sache - zu sehen wie diese Zeit von verschiedenen Beteiligten wahrgenommen wurde. Auch das Ausgraben alter Dokumente könnte in diesem Zusammenhang ergiebig sein. Viele der heute Studierenden waren Anfang der 1980er noch gar nicht geboren.



 HARALD HUBER

Musik- und Sozialwissenschaftler, Pianist und Komponist; unterrichtet Geschichte, Theorie und Didaktik der Populärmusik an

der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und leitet den wissenschaftlichen Bereich am Institut für Populärmusik.

Vize-Präsident des Österreichischen Musikrates und Vorstandsmitglied des Europäischen Musikrates



MUSIK UND THEATER

■ ÜBER BRIT-POP AUF DER THEATERBÜHNE, BRITNEY SPEARS ZUM DEGENKAMPF, KOMPLEXE REGIE- UND THEATERMUSIK-KOOPERATIONEN UND DAS „ABSOLUTE“ MERKVERMÖGEN VON SCHAUSPIELERN

■ WOLFGANG PEIDELSTEIN IM GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER

 **GW: Wie siehst bzw. gestaltest du die Beziehung von Theater und Musik in deinen Kompositionen?**

WP: Zu allererst gilt, dass es kein Theater ohne Musik gibt. Selbst im reinen Sprechtheater hat man Melodieführungen bzw. andere musikalische Parameter und Gestaltungen durch den einzigartigen Vortrag jedes Schauspielers, die Abfolge und Rhythmik von Handlung und Regie. Für mich sind auch Atmosphäre und Stille Musik. Autoren wie Franzobel oder Elfriede Jelinek, die davon sprach, bei ihren Texterstellungen Musik zu komponieren, arbeiten ganz bewusst und explizit musikalisch. Bei Musiktheater, Oper oder Musical wiederum dramatisiert die Musik das Geschehen, d.h. sie verbindet, leitet über etc. Daher müssen die klingenden Elemente ganz bewusst dramaturgisch eingesetzt werden. Musik emotionalisiert spontan, weil sie unmittelbarer als der reine Text, der kognitiv verarbeitet werden muss, wirkt. Sie ist für das Entstehen von Gefühlen beim Publikum zuständig, das sind enorme Möglichkeiten und Aufgaben für den Musikdesigner.

In der Entstehung von Opern und Musicals wird die Beziehung Text und Musik im Idealfall sehr früh bedacht und umgesetzt, indem Textautor und Komponist, soferne nicht in Personalunion, von Beginn an kooperieren. Bei meinen Projekten ist meistens ein Stück bzw. Text bereits da, und meine Aufgabe besteht im Dazu-Finden von Musik, also Komposition im lateinischen Sinn von „componere“ - zusammenstellen. In unserer heutigen Zeit sehe ich

diese Art von Kreativität immer stärker wachsen, weil heutiges Komponieren, vor allem bei Theater und Film, den Umgang und das Kombinieren von Covers, Samples, Loops etc. bedeutet.

GW: Wie sieht deine Arbeit konkret aus, mit welchen Anforderungen siehst du dich konfrontiert?

WP: Ich bekomme den Text für ein Stück in gesprochener Form, d.h. nicht nur schriftlich, sondern in der vom Schauspieler bereits erarbeiteten klingenden Version. Das ist sehr wichtig, denn ich konzipiere die Musik dann nicht auf meine Interpretation eines Schriftstückes, sondern bereits auf die für die kommende Aufführung gültige Art und Weise. Mein Vorgehen hat mit dem Denken in Filmmusiksequenzen zu tun. Beim Film schneidet man Musik ganz gezielt auf einen fertigen Dialog drauf, ich am Theater tue das ebenfalls mit dem Anpassen der Musik an das Audiomaterial der Monologe, Dialoge etc. Weiters bekomme ich im Vorfeld einer Theatermusikkomposition Fotos vom Raum, vom Bühnenbild sowie Kostümentwürfe. Das alles sind wichtige Parameter, die die Art meiner Musik beeinflussen. Nach vielleicht zwei Treffen mit dem Regisseur, wo Informationen, Vorgaben und Ideen geschärft und besprochen werden, mache ich mich an die Arbeit.

Meist biete ich dann zwei bis drei Layouts an, auf deren Basis wir uns dann für eine Richtung entscheiden.

GW: Wie setzt du Musik mit Handlung und Text dann



konkret in Beziehung?

WP: Ich mag es, mit Musik Texte und Inhalte von Szenen zu kontrastieren, eine schlichte Unterstützung und Ausdeutung auf musikalischer Ebene führt meistens zur Verdopplung der emotionalen Situation und wird daher schnell langweilig. Diese Konterkarierung durch die Musik ist ein Ansatz, den man spätestens seit den Arbeiten von Quentin Tarantino auch in Filmsoundtracks beobachten kann.

GW: Für die Theaterfassung des Films „Trainspotting“ hast du musikalische Elemente aus London geholt?

WP: Ja, ich wollte die angesagtesten Brit-Pop-Klänge vor Ort recherchieren und zum Theater Phoenix nach Linz bringen, wo ich als „Artist in Residence“ arbeite. Andererseits haben wir in dieser Produktion einer heftigen Drogenentzugssequenz Loops aus Vivaldis „Die vier Jahreszeiten“ entgegengesetzt. Überhaupt kann man mit der Technik, Covers in einen völlig neuartigen Rezeptionszusammenhang zu stellen, enorme Wirkungen erzielen. Die Erschaffung eines Dreiecks mit neuer Szene, neuem Text und bekannter Musik, kreierte enorme Wirkungen und individuelle Deutungen des scheinbar hinreichend Bekannten.

Überhaupt kann man mit der Technik, Covers in einen völlig neuartigen Rezeptions-zusammenhang zu stellen, enorme Wirkungen erzielen

GW: Hast du dafür noch ein Beispiel?

WP: Ja, in „Trilogie der Sommerfrische“ von Pirandello gibt es einen Gentlemen-Degenkampf, bei der in unserer Version einer der beiden Herren in Unterhosen fechtet, während ein dritter Schauspieler sich nur mit Gitarre begleitend als Kommentator „Hit me baby one more time“ von Britney Spears live singt. Auf der Bühne und im Film sind Zitate unumgänglich.

GW: Seit wann arbeitest du im Musiktheaterbereich?

WP: Seit ich 18 Jahre alt bin. Ich hatte die Gelegenheit, bei der Gründung des Theaters Phoenix dabei zu sein, mich auszuprobieren und Ergebnisse

gleich auf der Bühne zu sehen und zu hören. Wir waren alle Laien, und das Ensemble nannte sich „Junge Bühne Leonding“. Mit Privatkrediten wurde da Theater gemacht in einem zuvor leer stehenden Linzer Kino, das die Ensemblemitglieder einfach besetzt hatten. Unsere Faust-Produktion erregte solches Aufsehen, dass wir damals eine Förderung des Landes Oberösterreich in der Höhe von ATS 300.000 erreichen konnten. Eine fortschreitende Professionalisierung hat dann das „Theater Phoenix“ hervorgebracht, das heute als eine der größten Mittelbühnen im deutschsprachigen Raum gilt, zugehörig zur freien Szene, und somit nicht von einem Intendanten, der von der öffentlichen Hand bestellt wird, geleitet wird.

GW: Wie kommt man als Komponist und musikalischer Leiter in den Musiktheaterbereich hinein?

WP: Am allerbesten durch die Zugehörigkeit zu einem Team, das rund um einen Regisseur besteht, also Musikverantwortlicher, Bühnenbildner und Ausstatter. Wird ein Regisseur von einem Theater geholt, bedingt er sich in der Regel aus, sein Team mitzubringen. So bin ich schon zu verschiedensten Produktionen durch die Regisseure Hakon Hirzenberger, Georg Staudacher oder Hubsi Kramar gekommen. Mit Georg Staudacher arbeite ich gerade am Theater Phoenix an der komplexen Produktion „6 and crime“. Sechs Autoren haben Kurzkrimis geschrieben, die an sechs verschiedenen Orten im Haus aufgeführt werden, das Publikum rotiert. Die Regie führt alle sechs Texte zu einer Handlung zusammen, wobei jedem Minidrama immer eine Filmsequenz folgt. Es geht um einen Kommissar, der den Fall schließlich damit löst, dass er sich selbst als Täter überführt. Meine Filmmusikvertonung wird sich aufgrund der Tatsache, dass Kostüme und Bühne gänzlich in Schwarz/Weiß gehalten sind, stilistisch an einer 60er Jahre-Krimiästhetik ähnlich den Edgar Wallace-Verfilmungen orientieren.

GW: Wie lange beschäftigt dich eine Produktion?

WP: Abgesehen von verschiedenen langen Zeiten der Partiturerstellung bzw. Komposition haben Produktionen im Schnitt sieben Wochen Probenzeit direkt vor der Premiere, wobei ich bei den ersten drei Wochen mit Lese- und Stellproben vor Ort nicht von Nöten bin. Außer es gibt viel Live-Musik, was sich aber leider aufgrund der knappen Budgets nur mehr die ganz großen Häuser noch leisten können.

Fotos: Archiv WP



GW: Wie kommen deiner Erfahrung nach Schauspieler mit dem Singen oder im weitesten Sinne musikalischen Performen zurecht?

WP: In der Regel gehen musikalisch nicht ausgebildete Schauspieler an Musik heran wie an einen Text. Sie lernen ihren Part ganz genau so, wie sie es gewöhnt sind, prägen sich oft Tonhöhen und zeitlich-rhythmische Abläufe genauestens und fix abrufbar ein. So ist es mir schon passiert, dass im „Zerrissenen“ von Nestroy ein Schauspieler nach der Tonartänderung seines Couplets, es dann rigoros einen Halbton zu tief gesungen hat, gegen die Begleitung - wie er es eben einstudiert hatte.

Es kommt auch immer wieder vor, dass Schauspieler,



die höchst wahrscheinlich kein absolutes Gehör haben, vor der Vorstellung zu mir kommen, einen Ton singen und fragen: „Ist das meiner?“ Wenn ich es überprüfe, stimmt es dann.

GW: Siehst Du neue Formen des Musiktheaters entstehen?

WP: Nicht in einem größeren Rahmen mit Signet versehen. Es gibt natürlich ständig Produktionen, die Musik innovativ mit Theater verbinden, nur entsteht daraus kein neues Genre. Das hängt unter anderem damit zusammen, dass die Rezeption, die Kritik nicht fähig ist, diese Crossovers zu verstehen, zu beschreiben und schließlich zu benennen. Viele Sprechtheaterkritiker sind nicht in der Lage, Musik zu beurteilen und umgekehrt.

Daher freue ich mich immer über eine unvoreingenommene Rezeption, besonders durch das Publikum. Bei der Produktion "Die Riesen vom Berge" (Luigi Pirandello, Regie: Hakon Hirzenberger) im Mai 2005 im Saarländischen Staatstheater Saarbrücken war die offene und unverbrauchte Reaktion der Zuschauer auf unsere Aufführung sehr beeindruckend. Theater wird dort als Populärkultur gesehen und gebraucht, nicht so hochkulturell und bildungsbürgerlich wie in Wien. Das alles findet in einem 1500 Besucher fassenden Theater statt, das Teil des Hitlerschen Kulturhauptstadtkonzeptes für Saarbrücken war.

Bild oben: Matthias Hack und Eckart Schönbeck nach dem Degenkampf in „Trilogie der Sommerfrische“

Bild unten: Bühnenmodell in Saarbrücken



GW: Seit wann bist Du am iPOP, was sind Deine Tätigkeiten?

WP: Ich bin nahtlos vom Studenten der klassischen Gitarre zum Lehrbeauftragten für „Gitarrepraktikum“, später auch „Computerpraktikum“ gekommen. Heute unterrichte ich 26 Stunden in der Woche. Die Lehrenden der klassischen Gitarre haben 1986 jemanden gesucht, der das weite Feld der Populärmusikstile am Instrument abdecken kann, damit die Studierenden dahingehend auch eine gute Ausbildung für ihre pädagogische Zukunft bekommen. Jemand, der in einer Musikschule unterrichtet, sollte neben der Akustikgitarre Musik und Spieltechniken der E-Gitarre zumindest im Überblick weitergeben können. Diese Anforderung stellen meiner Erfahrung nach mittlerweile so ziemlich alle Musikschulen an ihre Gitarrelehrer.

GW: Was steht für Deine Studenten beim Praktikum im Vordergrund?

WP: Zunächst einmal ein Überblick über die verschiedenen Stile der populären Musik. Weiters ist mir wichtig, klassische Instrumentalisten von den Noten wegzubringen und sie frei spielen zu lassen, Grundkenntnisse der Improvisation zu vermitteln, um sie dann mit ihrer Musik ihre eigenen Geschichten erzählen zu lassen. Sonst bin ich überhaupt kein

Dogmatiker: Wer seine E-Gitarre mit den Fingern anschlagen will, muss sich nicht mit dem Plektrum quälen – Mark Knopfler tut nichts Anderes.

GW: Deine Meinung zur Ausbildung am iPOP im internationalen Vergleich?

WP: Wir sind gut positioniert. Was mir bei uns besonders gefällt, ist die Vielfalt der musikalischen Ausrichtung, ein Berklee College ist mir definitiv zu engstirnig. Bei uns können die Studierenden vom Pop-, Rock- oder Jazzensemble bis zum freien Kollektiv sich und die unterschiedlichsten Herangehensweisen an die Musik kennenlernen und ausüben.

GW: Ist es wünschenswert, dass Musiktheaterformen bzw. Musik für Bühne und Film in eine Populärmusikausbildung einfließen?

WP: Warum nicht? Oft sage ich meinen Studenten, um sie aus eingefahrenen Bahnen ihrer Skalen- oder Arpeggioetüden zu holen: „Stell dir vor, du befindest dich in dieser oder jener Geschichte, oder Situation, oder Szene. Versuche, das mit deiner Improvisation, mit deiner Musik zu kommentieren, zu erzählen oder genau das Gegenteil auszudrücken.“ Musik, die keine Bilder vermittelt, ist genauso langweilig wie ein leeres Bild ...



WOLFGANG PEIDELSTEIN

Geboren 1962 in Linz

1979 Begründer der

Rockband L.S. Franz

1982-1986 Schallplattenaufnahmen

und Konzerte in ganz Österreich

Gitarrestudium an der Musikhochschule Wien

bei o.Univ.-Prof. Brigitte Zaczek

Ab 1980 als Komponist & Arrangeur tätig u.a. für

das Theater Phönix Linz, für die Ars Electronica

Linz, Festival der Regionen O.Ö., Wald4tler

Hoftheater N.Ö., Theater im Rabenhof Wien,

Theater Drachengasse Wien, Metropol Wien,

Saarländisches Staatstheater Saarbrücken,

Hans-Otto-Theater Potsdam

Arrangements für CD-Produktionen im

In- und Ausland (Wien, Berlin, Paris)

Ab 1986 Lehrtätigkeit an der Universität für Musik

in Wien (Gitarre "klassisch", Gitarre "Jazz und Pop",

Computer und Arranging, Ensemble)

EKKEHARD JOST MIT ANDREAS FELBER AM iPOP

■ EIN LEHRVERANSTALTUNGSBERICHT

■ Auf Einladung von Harald Huber lehrte einer der bedeutendsten Experten für Jazzgeschichte (nicht nur) des deutschsprachigen Raums im Sommersemester 2005 erstmals an einer österreichischen Universität: Ekkehard Jost, emeritierter Professor für Musikwissenschaft an der Universität Gießen, hat u. a. mit seinen Büchern „Free Jazz – Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre“ (1975), „Sozialgeschichte des Jazz in den USA“ (1982, aktualisierte Neuauflage 2003) und „Europas Jazz 1960-1980“ (1987) Standardwerke vorgelegt.

Daneben ist er seit Jahrzehnten als Baritonsaxofonist in diversen Formationen wie dem 1992 von ihm begründeten Quintett „Chromatic Alarm“ aktiv. In der gemeinsam mit dem Wiener Musikwissenschaftler und Journalisten Andreas Felber abgehaltenen Vorlesung mit dem Titel „Prägende Persönlichkeiten des Jazz“ wurden in zwei Wochenend-Blockveranstaltungen Ende Mai 2005 insgesamt sechs historische und gegenwärtige Protagonisten des Jazz – Derek Bailey, Ornette Coleman, Miles Davis, Wynton Marsalis, Charles Mingus, Michel Portal – in ihrer musikalischen Entwicklung und stilprägenden Bedeutung portraitiert, und auf diese Weise Jazzgeschichte anhand von einflussreichen Personalstilistiken vermittelt.

Impressionen eines Lehrveranstaltungsbesuchers:

Andreas Felber hielt sehr akribisch recherchierte Vorträge über die ausgewählten Personen. Sehr gelungen war hierbei die Auswahl der Tonbeispiele, die das teilweise über mehrere Jahrzehnte dauernde Werk der einzelnen Musiker hinreichend und nach-

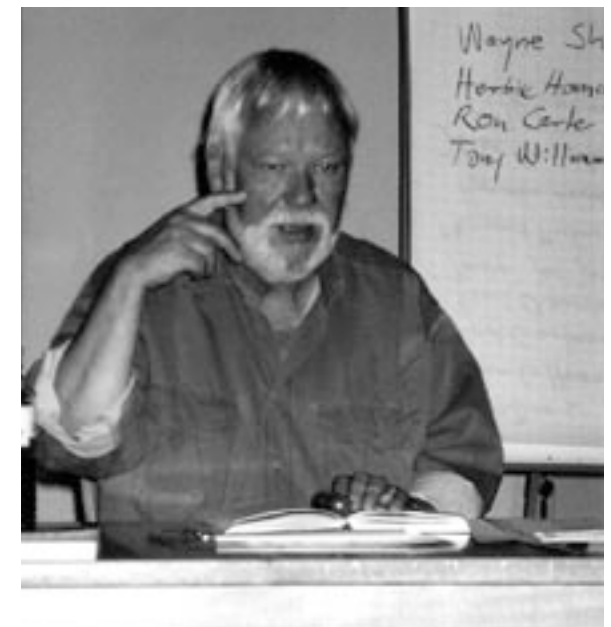
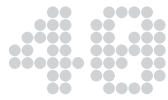


Bild oben: Ekkehard Jost beim Vortrag.
Bild unten: Andreas Felber im Kreis der Hörer



vollziehbar dokumentierten und ein klares Bild der Künstler zeichneten - was ja oft das Problem bei zeitlich limitierten Vorlesungen ist.

Ekkehard Jost sprach im Gegensatz dazu mehr über persönliche Begegnungen mit den Künstlern und



verwendete Zitate, die ein sehr reales Bild über den Charakter der Personen selbst entstehen ließen. Besonders interessant war bei beiden Vortragenden, dass sehr stark auf die politischen, sozialen und ideologischen Hintergründe der jeweiligen Zeit eingegangen wurde. Das zeigte die Musik sehr stark in Zusammenhang mit der jeweiligen Alltagssituation, in der die Künstler leben (Wynton Marsalis: Stanley Crouch oder Charles Mingus: Rassenproblematik) Insgesamt empfand ich es als eine sehr gelungene Mischung sowohl der unterschiedlichen Vortragsarten als auch der behandelten Personen.
Andy Mayerl

■ EKKEHARD JOST

Geboren 1938 in Breslau, Studium der Musikwissenschaft, Physik und Psychologie. Er begleitete und prägte als Musiker, Wissenschaftler und Publizist seit den 60er Jahren den deutschen und europäischen Jazz. Den von ihm favorisierten Free Jazz versteht er nicht als festgelegte Stilrichtung, sondern als Eröffnung von Möglichkeiten. Zahlreiche Veröffentlichungen und Publikationen.

■ ANDREAS FELBER

Geboren 1971 in Salzburg, Studium der Musikwissenschaft, Geschichte und Politikwissenschaft. Lebt als freier Musikjournalist in Wien. Veröffentlichte im Jahr 2005 die mittlerweile als Standardwerk geltende Publikation „Die Wiener Free-Jazz-Avantgarde. Revolution im Hinterzimmer“



ARE YOU EXPERIENCED

■ **ÜBER HAMMOND-ROTOREN UND TONEWHEELS, INNOVATIONEN DES JAZZROCK, CEMBALOS IN DER POPMUSIK UND DAS AUF UND AB DES MUSIKERLEBENS**

■ BRIAN AUGER IM GESPRÄCH MIT GERI SCHULLER

Fotos: Daniel Shaked, www.danielshaked.com





GS: Wie machst du dein Songwriting?

BA: Jeder schreibt Musik auf andere Weise, wenn mir etwas einfällt, das mir gefällt, merke ich es mir und spiele damit, vielleicht eine Woche später erweitere ich es, lass es einfach rauskommen ... keine Aufzeichnung, wenn es gut genug ist, merke ich es mir. Diese Art zu schreiben unterscheidet sich grundlegend vom Spielen und anderen Dingen, wie ein Versuch, den eigenen Radiosender reinzukriegen, und dann hörst du es plötzlich (lacht). Außerdem führen wir so ein verrücktes Leben, laufen überall rum, reden mit so vielen Leuten inmitten von Stadtlärm, da musst du dir zumindest 15 Minuten Ruhe gönnen am Tag, damit du dich selbst hören kannst. Das ist wahrscheinlich das Allerwichtigste.

Shirley Scott ist ja eine meiner
Lieblingsspielerinnen, ich hörte
nie jemanden, der die Pedale
derartig gut beherrschte

GS: Und das Arrangieren?

BA: Meine eigenen Kompositionen arrangiere ich selber. Mein Sohn Karma ist auch ein wirklich guter Arrangeur, er macht verschiedene Vorschläge, auch bei mir. Ich vertraue seinem Gehör, er ist sehr musikalisch, spielt schließlich neben Drums die Trompete, Keyboards und Saxofon, hat eine Ahnung von Musik und von meinem eigenen Stil, also lasse ich mir gerne etwas von ihm sagen. Er ist auch Produzent und Engineer des Albums.

GS: Was mich sehr verwundert, ist, dass du nie Leslie Speakers für deine Hammondorgel verwendet hast.

BA: Anfangs schon, als ich sie neu bekam. Doch dann, als ich bei Steam Packet war – Long John Baldry, Rod Stewart, Julie Driscoll, diese Leute ... Baldry war zu dieser Zeit ein großer Name in England ... plötzlich spielten wir nicht mehr in Pubs mit vielleicht einhundert Leuten, sondern in Sälen mit 600–700. Wir sprechen von den mid Sixties, niemand in England wusste etwas von einem Monitor, so etwas gab es nicht (lacht laut); der Sänger musste also hören, was bei der PA raustönte, und die Band spielte einfach so, das war's. Der Leslie war zu leise für große Räume, also verwendete ich zwei davon, das war aber immer noch zu wenig. Also erhöhte ich die Leistung der

Verstärker, dann fingen die Dinger aber zu brennen an! Die Leslies brannten einfach eines Nachts. Wir suchten nach einer Lösung, und einer von den Soundleuten schlug vor: „Schau, ich habe diese alte Vox-PA“, die hatte Lautsprecherboxen und einen 150W-Verstärker. Wir schafften es, ein Signal vom Vorverstärker der Hammond abzuzweigen und das Konzert fortzusetzen. Als ich diesen Sound hörte, dachte ich mir: „Wow, das gefällt mir.“ Also fing ich an mit verschiedenen PA-Speakern zu experimentieren, schließlich blieb ich bei 15-Zoll-JBLs, ein wirklich guter Verstärker und Mixer, das war mein Sound. Ich hatte die Leslies sowieso aufgegeben, denn eine Seite der oben rotierenden Hochtonhörner war leer, um den Dopplereffekt zu kriegen. Wenn ich einen schnellen Lauf spielte, wurde manchmal die Attack der Percussionregister geschluckt, bis das Hochtonhorn wieder nach vorne zeigte. Ich stellte deshalb schon bald den Motor der Leslie Speakers ab.

GS: Leslie Speakers lassen den Sound ja eher ver-schwimmen.

BA: Es ist ein anderer Sound, den ich auch mag, aber es ist nicht mein Sound. Außerdem finde ich, dass sich jeder am Jimmy Smith stock bedient ... du weißt schon, second harmonic, dann geht es über Leslie, und ich höre diese ganze Schule von Orgelspielern und frage mich: „Ist das Jimmy Smith? No, it's not, no.“ Manche von den Rocktypen erkennt man auch sofort, dieses Metallische.

GS: Es gibt einige Hammondspieler, die keinen Rotor verwenden. Shirley Scott z.B. machte das nicht.

BA: Right, right, Shirley Scott ist ja eine meiner Lieblingsspielerinnen, ich hörte nie jemanden, der die Pedale derartig gut beherrschte ... really tough, difficult tunes.

GS: Ich habe gelesen, dass du anfangst, die Hammond zu spielen, als du bereits ein ziemlich anerkannter Jazzpianist warst. Dein erstes Modell war eine L100 (das damalige Einsteigermodell, Anm.), und als du die B3 bestelltest, mussten sie eigens eine für dich anfertigen. Stimmt das?

BA: Ja, ich ging einfach in den Musikladen und sagte: „Ich möchte eine Hammondorgel“, und sie sagten: „Fein, da hast du eine!“. Ich brauchte dann ungefähr ein Jahr, um herauszufinden, warum diese Orgel nicht so klang wie die von Jimmy Smith, Jimmy

McGriff oder Jack McDuff. Dann kam einer meiner Freunde zurück aus New York und brachte mir eine Platte mit, Jimmy McGriffs „Live At The Apollo“, da saß Jimmy mit dieser Riesenorgel auf dem Cover. Ich rief: „Oh god, what is that?“. Also ging ich zur Hammond-Fabrik und erfuhr, dass das eine B3 sei. „Woher bekomme ich sowas?“, fragte ich, und sie sagten: „Keine Ahnung, diese gibt es in England nicht.“ Also fragte ich, ob sie eine rüberschaffen könnten. Sie riefen bei Hammond in den Staaten an, und die meinten, sie könnten die einzelnen Teile liefern, der Zusammenbau würde aber zehn Wochen dauern. Ich sagte: „Alright, go for it!“.

GS: Also war es die erste B3 auf dem Kontinent?

BA: Ja. Endlich kam meine B3 an, mitten in den Steam-Packet-Zeiten ... als ich das dann hörte – oh my goodness.

GS: Das muss eine schwierige Aufgabe gewesen sein. Wegen der unterschiedlichen Netzfrequenz dürften die Tonewheels nicht gestimmt haben.

BA: Ja, sie mussten ein Tonewheel bauen – eine Maßanfertigung, sozusagen. Ich habe diese Hammond noch immer, nahm sie in die Staaten mit, auf Tour, musste sie aber umbauen, ein Frequenzumrichter musste her wegen der Umdrehungen pro Sekunde, sonst würde das Tuning wieder nicht stimmen. Eine Firma in L.A. baute dann ein amerikanisches Tonewheel ein. Meine Orgel ist sozusagen ein Hybrid, halb englisch, halb amerikanisch.

GW: Diese kleinen Übersteuerungen, kommen die vom Preamp oder verwendest du etwas Externes?

BA: Ich verwende einen Sansamp (Effektgerät, simuliert verschiedene Gitarrenverstärker, Anm.). Früher übersteuerte ich Leslie und Hammond, und ich mag diese kratzigen Kanten sehr. Als ich dann den Sansamp ins Spiel brachte, nur ein bisschen, um den Sound dreckiger zu machen, dachte ich: „Oh yes, absolutely.“ (lacht)

GS: Als einziger B3-Besitzer auf dem Kontinent müsstest du doch viele Studiojobs gehabt haben?

BA: Manchmal. Ich war so beschäftigt mit live spielen, die Studiojobs machten mir eigentlich nicht soviel Spaß.

GS: Du spieltest ja mit den Yardbirds?

BA: Ja, haha. Das mit den Yardbirds war eine lus-

tige Situation. Wir waren damals bei der gleichen Agentur, plauderten, hingen gemeinsam ab. Eines Morgens bekam ich einen Anruf von Paul Samwell-Smith: „Komm in die Stadt, wir haben ein Lied, auf dem du spielen musst.“ Es war um elf, ich frühstückte gerade. Ich fuhr mit der Tube nach Oxford Circus zu einem mir unbekannten Studio. Sie spielten mir den Song vor, wollten ein Intro und dann etwas Rhythmisches. Ich sagte: „Kein Problem. Wo ist die Orgel?“. Es stellte sich zu meinem großen Erstaunen heraus, dass sich weder eine Orgel noch ein Klavier in diesem fragwürdigen Studio befand. Es stand lediglich ein mit einem Tuch bedecktes Cembalo in der Ecke. Ich sagte: „Das soll wohl ein Witz sein ... ich soll Cembalo für eine Popsingle spielen?“. Aber das war alles, was sie hatten, also spielte ich eben los. Auf dem Rückweg zur Tubestation fragte ich mich, wer bloß so verrückt sein würde, eine Popsingle mit Cembalo zu kaufen ... wie ich mich getäuscht hatte, hahaha (erste Hitsingle und der Durchbruch für die Yardbirds, „For Your Love“, Anm.).

„Das soll wohl ein Witz sein ...
ich soll Cembalo für eine
Popsingle spielen?“

GS: Das Cembalo wurde dann ja zu einem Trademarksound der Sechziger-Popmusik.

BA: Ja, Hohner produzierte auch dieses Clavinet, das kam nahe ran.

GS: Wie war das im Studio damals, hatten die Yardbirds eine 4-Track-Maschine oder wurde einfach auf Stereoband geschnitten?

BA: Ich glaube, sie hatten 4-Track. Alles bis zur ersten Platte mit Julie Driscoll, „Open“, war 4-Track, alles bis Ende 1968. Ich habe auch für Paul McCartney gespielt, der damals eine Sängerin produzierte.

GS: Als sie den Orgelspieler riefen, was war dann eigentlich auf dem Band? Bass und Drums?

BA: Oh nein. So haben die das nicht gemacht, du nimmst den Song direkt auf, es gab kein Overdubbing (lacht).

GS: Also spieltest du Cembalo damals im Studio direkt neben Eric Clapton, die volle Besetzung?





BA: Ja, absolut! Du kamst rein, sie spielten dir den Song vor, dann eine kurze Probe, peng – nehmen wir es auf. Vielleicht nahmen die Yardbirds mal die Lead- und Backgroundvocals eigens auf. Dann, Ende 1968, kamen plötzlich die 8-Tracks, und wir sagten: „Oh my god, this is incredible. What an advance in technology!“. Nach einem halben Jahr war bereits die Rede von 16 Spuren, und wir fragten uns schon, wer denn so viele Tracks benötigen würde. Es blieben viele leere Spuren übrig, weil wir gewohnt waren, alles live aufzunehmen. Die 16-Track-Maschinen haben einen eigenen charakteristischen Sound, deswegen suchen die Leute jetzt danach. Dann kamen die 24 Tracks, 48 Tracks. In den Siebzigern nahmen wir nicht Schlagzeug und Bass einzeln auf, sondern Bassdrums, Keys und Gitarre, damit das ganze ein bewegtes Feeling hatte.

Das Markee wiederum war ein Rockclub, der am Wochenende Jazzkonzerte veranstaltete

GS: Du hattest doch zuerst ein Trio mit dem jungen John McLaughlin?

BA: John war ein Freund, wir kannten einander, seit wir siebzehn waren. Da gab es keine Orgel, sondern Klavier, wir spielten jedes Wochenende für die U.S. Airforce Bases und Army Bases. Wir spielten in verschiedenen Bands, auch in der Jazzszene. John war in einer meiner frühen Bands, da war ein unglaublicher Baritonsaxofonist dabei, und Rick Laird (später Bassist mit John McLaughlins „Mahavishnu Orchestra“, Anm.), am Kontrabass, der war wie eine Kombination aus Ray Brown und Paul Chambers, der beste Kontrabassist in der Stadt. Wir spielten Sachen wie „Cantaloupe Island“, „One Mint Julep“, die Sachen von Ray Charles, „What I Say“ ... alles in der gleichen Show, weil die Typen ihre Frauen dabeihatten, und die wollten tanzen.

GS: Hast du auch Solisten aus Amerika begleitet?

BA: Ja, da gab es einen Typen namens Babs Gonzales, er hielt daran fest, Be-Bop erfunden zu haben, nicht Dizzy Gillespie, welcher die Idee von ihm geklaut haben soll. Er schrieb Lieder und hatte schon Platten rausgebracht. Er rief die Londoner Jazz Society an und fragte nach einem geeigneten Klavierspieler. Er kam zu uns in den Markee Club, und er soll

gesagt haben: „That’s the guy, I want this guy!“. Ich sagte sofort begeistert zu, spielte Be-Bop tunes, er sang „Round Midnight“ mit Text, all diese großen Standards, das beherrschte ich natürlich.

GS: Wenn ich mit österreichischen Musikern deiner Generation spreche, stellt sich heraus, dass die Szenen so auseinander klafften – die klassisch Ausgebildeten blickten herab auf die Jazzmusiker, diese wiederum auf die Rockmusiker ... in England gab es dieses Problem wohl nicht, da sich alles vermischte?

BA: Es war das gleiche Problem, aber ich war in die Jazzszene bereits hineingewachsen, war schon bei Ronnie Scott, und weiter ging’s nicht. Ich spielte in zwei Clubs, dem Flamingo und Ronnie’s, zweiteres war die straighte Jazzszene, alle waren sehr cool, komplett andere Atmosphäre. Im Flamingo ging es am Wochenende nach Mitternacht mehr um R ’n’ B, Sachen wie Ray Charles. Ich liebte die Jazz Messengers, den Hardbop mit Blues-Einschlag, Cannonball, Coltrane, Miles, Bill Evans ... viele verschiedene Klavierspieler und harmonische Eigenheiten. Im Flamingo ging es also ganz anders ab, Leute tanzen, haben eine gute Zeit, wow ... dann gehst du zu Ronnie’s, und du darfst ja niemanden erzählen, dass du auf Ray Charles stehst (lacht). Das Markee wiederum war ein Rockclub, der am Wochenende Jazzkonzerte veranstaltete, Spencer Davis Group, The Who, The Move, The Searchers ... alle hatten ihre Nacht, aber auch wir, Steam Packet, spielten dort. Ich lernte also auch Rockbands wie The Who kennen, befreundete mich mit Keith Moon, der komplett verrückt war ... der kam immer dorthin, wo ich spielte, und wollte einsteigen. Ich sagte: „Mooney, you can’t sit in, this is a tiny club, you just play too loud.“ „No, I won’t play loud.“ Also ließen wir ihn mitspielen, und es war einfach rolling potter. Dann sagte er kleinlaut: „I didn’t play loud, did I?“ (lacht). Die Jazzleute blickten also hinab auf das Rock- und R ’n’ B-Ding, die Klassischen waren gar nicht gegenwärtig.

GS: Dein Crossover war jedenfalls einzigartig, das Vermischen dieser Stile.

BA: Ich glaube auch, als Jazzmusiker wusste ich über Harmonien bescheid, spielte all diese Changes und Skalen, McCoy Turner, Bill Evans, Les McCann, Eddie Harris, Herbie ... ich zog mir alles rein. Auch diese Groovebeats in den Clubs faszinierten mich, also dachte ich über eine Möglichkeit nach, diese Dinge zu

kreuzen, weil viele gute Sachen abgingen in der R ’n’ B- und Rockszone, und diese Leute steckten den Kopf in den Sand und meinten, das sei alles Mist – nein, war es nicht (lacht). Ich wollte eine Brücke schaffen, suchte nach einem Drummer wie Bernard Purdie, einen Motown-mäßigen Bassisten, das war aber sehr schwer. Nicht unbedingt wegen der Technik, sondern mehr wegen der Einstellung; Leute zu finden, die sich für Rock und für Jazz gleichermaßen interessierten. Ich nannte es einfach die new rhythms of Rock ’n’ Roll und R ’n’ B, wollte Jazzharmonien, Solos, Gesang mit guten Texten darüberlegen und sehen, wie es funktionierte. 1967 und ’68 schlug das ein, und wir waren die ersten Headliner des Montreux Jazz Festivals, weiters bei den Jazz Festivals in Berlin, Rom und Zürich, das ließ eine ganz neue Szene entstehen.

GS: Interessant – das, was später das Jazzrock-Movement werden sollte, lag also schon 1967 in Europa in der Luft?

BA: Yeah, es ging eigentlich 1966 los, als ich die Trinity startete, Oktober/November ’66. Ich wunderte mich aber auch einmal, ob ich mich nicht zu sehr vom Pfad wegbewegen und mich verlieren würde, weil es einfach keinen Referenzpunkt gab für diese Musik. Das war immer die große Frage, wo es eigentlich hingehen sollte.

GS: Es fällt auf, dass viele Pioniere des Jazzrock wie du Europäer waren: Dave Holland, John McLaughlin, Joe Zawinul, Jan Hammer ... könnte man sagen, dass Jazzrock und Fusion Music europäische Erfindungen sind?

BA: Nun ja, ich begann ja bereits 1966, ’67 in diese Richtung zu gehen, aber ich war wirklich der Einzige und fühlte mich nur furchtbar isoliert. Manchmal fragte ich mich, ob ich da nicht in einer Sackgasse steckte. Das Jazzpublikum fand es primitiv, und für die Rockclubs war es einfach noch zu abgedreht. Ich kann mich noch gut an den Moment der Erleichterung erinnern, als ich dann zum ersten Mal Miles Davis’ Album „In A Silent Way“ (1969, Anm.) im Radio hörte. „Na endlich, gottseidank gibt es da draußen noch jemanden, der in die gleiche Richtung geht“, und dann noch dazu Miles, hahaha, der war zu diesem Zeitpunkt ja überhaupt das Größte, unantastbar. Als Miles das machte, hat sich die Sache erst richtig entwickelt. Plötzlich waren da all diese jungen Musiker, und alle redeten von Jazzrock, aber angefangen hat das sicher in England.

GS: Hast du mit Miles jemals darüber geredet?

BA: Nein, leider. Ich habe ihn überhaupt nur einmal gesehen, ich glaube, es war vor dem Filmore. Er stand da, umringt von Leuten, und ich habe es damals einfach nicht gewagt, ihn anzusprechen, schade.

GS: Die mittleren bis späten Sechziger waren ja die Blütephase der britischen Invasion, das Aufkommen so vieler großer Keyboarder wie Stevie Winwood, Alan Price (spielte das berühmte Orgelsolo in „There Is A House In New Orleans“, Anm.) oder Keith Emerson war jedoch auffällig; die wurden alle so um 1964, ’65 bekannt.

BA: Ähm, ja ... Alan war bei den Animals, ich kannte diese Typen sehr gut.

GS: ... und er öffnete wiederum Türen für andere Orgelspieler.

BA: Ja, das hat er ... die hatten eher einen Bluesband-Zugang, aber er war ein guter Spieler. Stevie Winwood, du weißt ... „I’m A Man“, dieser Musikstil war wirklich cool. Keith kam immer zu Steam Packet, bevor er sich mit The Nice zusammentat – eine fantastische Band. Ich finde das „Three Bridges“ Album großartig. Dann machte er weiter bei Bands wie Yes, mit Rick Wakeman und solchen Leuten. Keith ist ein Wahnsinnsspieler, Junge! Er wohnt nur eine halbe Meile von mir entfernt, wir sehen uns also hin und wieder. Es schien, als gäbe es eine Explosion von guten Musikern, John Lord von Deep Purple ... diese Leute hatten einen klassischen Background, ich kam aus einer anderen Ecke, also gab es zwei Schulen – der klassische Zugang und die Jazzleute, das machte die Musik anders.

GS: Du nahmst also nie Stunden?

BA: Ich war Autodidakt. Wir hatten ein Pianola mit Pedalen, und als ich drei Jahre alt war, habe ich

Wir hatten ein Pianola mit Pedalen, und als ich drei Jahre alt war, habe ich mich auf die Unterseite der Tastatur gehängt und die Pedale getreten, diese Klänge faszinierten mich





mich auf die Unterseite der Tastatur gehängt und die Pedale getreten, diese Klänge faszinierten mich. Ich erkannte, ohne darüber Bescheid zu wissen, dass das Keyboard zwei Oktaven hatte. Mein Lieblingslied war Rossinis „Wilhelm Tell Ouvertüre“, ich sah mir die gestanzten Pianorollen an und dachte: „Ich kann das hier spielen“, also hab ich dazugespielt, und nach einer Weile konnte ich das ganze Ding, hahahaha!

GS: Wusstest du, dass Duke Ellington es genauso gelernt hatte?

BA: Neeein, das habe ich nicht gewusst!

GS: Er sagte, dass er nur Rollen von James P. Johnson gehabt hätte ...

BA: Ja, das hatten wir auch, Ragtime auf Rollen auf diesen Kartons, witzig, außerdem so Sachen wie die „Mondscheinsonate“, „Liebestraum“, „Madame Butterfly“, „Tosca“, „Faust“, einfach all diese Sachen. Ich wuchs damit auf, war ungefähr acht um diese Zeit. Ich hörte mir das immer wieder an, weil ich es gerne spielen wollte. Wir waren eine große Familie von sechs, und mein Bruder war ein Jazzfan, der sich sein Geld sparte, um jede Woche Jazz-Shellacks zu kaufen. Ich hörte also Duke Ellington, Count Basie, Nat Cole, Big Bill Broonzy, Kid Ory, Louis Armstrong, „Central Avenue Breakdown“ von Lionel Hampton – „Ich muss versuchen, das nachzuspielen!“, diese Boogie-Basslinien. Das hat mich wirklich zum Jazz gebracht.

GS: Wir gehen zeitmäßig vor und zurück. Als Julie Driscoll zu deiner Band stieß, wurdest du sowas wie eine Ikone für die Modbewegung ... obwohl ihr nicht wie Mods ausgesehen habt?

BA: Nein, nein, es ist wirklich komisch, dass das wieder zurückkehrt, und ich sehe mir verwundert die alten Fotos an. In einem Jazzclub musstest du einen Anzug tragen, und wir sahen, dass die Amerikaner diese Anzüge hatten, also fanden wir einen Schneider in London, der auch für die Beatles schneiderte, und wir gingen zu ihm und sagten: „Wir wollen diese Anzüge, du weißt schon, wie die von den amerikanischen Jazzmusikern“, und er meinte: „Ja, kein Problem.“ ... und jetzt ist das so Mod-mäßig. In England ging damals das Modeding richtig los; Biba, Carnaby Street, Chelsea Antiquemarket, wo Jimi Hendrix und ich immer hingingen, um die ganzen Uniformen durchzusehen – „Wow, this is great, man!“ . Es war einfach ein Riesenspaß, sich mit diesen

Sachen einzukleiden. Das war zeitgemäß, wir dachten nicht daran, ein Fashion-Statement zu setzen. Es war wirklich lustig damals in England, denn plötzlich gab es diese Separation zwischen alten und jungen Leuten ... diese ganze junge Bewegung nahm sich ihren Antrieb von der Musik, und die Alten sahen herab. Aber in England wurden die Exzentriker immer normal und respektvoll behandelt, du konntest also verrückt sein, und die Leute sahen dich an und meinten nur „Oh, well ...“, hihi. Also gingen wir mit unseren Outfits in die Bank, alle anderen waren in ihren Anzügen, niemand sagte jedoch etwas, das war einfach normal. Wir wollten nicht irgendein Image promoten, wir waren einfach so drauf.

GS: Du hast vorhin von Hendrix erzählt. Ich denke, dass es ein trauriger Moment in seiner Karriere war, weil er seine musikalische Entwicklung eigentlich in die gleiche Richtung lenken und mehr Jazz einbinden wollte, um seine Musik mehr sophisticated zu machen. Warum schaffte er das nicht, nachdem sogar seine Fans diese Richtung einschlugen?

BA: Well, Jimi wurde das erste Mal von Chas Chandler, dem Bassisten der Animals, nach England gebracht. Es war 1966, und ich startete gerade die Trinity, und ich wusste meinen Weg bereits, diese Jazz-Rock-Brücke. Chas meinte: „Schau, ich habe diesen phänomenalen Gitarristen, und ich will, dass er sich deiner Band anschließt“, und ich sagte: „Das ist okay, aber ich habe bereits Julie und einen Gitarristen, was soll ich machen, die beiden rauswerfen?“ Er rief mich in sein Büro, welches von einem Manager namens Mike Jeffreys geführt wurde, ein kompletter Halsabschneider! Also gab es einige Bedenken, ich wollte niemals mit Jeffreys arbeiten, aber Chas war ein netter Typ, also ließ ich mit mir reden. Ich glaubte ihm die Sache mit dem phänomenalen Gitarristen, also lud ich ihn ein zu einer Session, alle kamen nach ihren Gigs da vorbei, weil viel gejammt wurde, es war wie das Who-is-who der Rockwelt. Er sollte mitspielen, und alle Gitarristen würden ihm zusehen. Jimi kommt also vorbei, stellt sich vor, ein wirklich netter Kerl. Ich fragte: „What you wanna play, Jim?“. Er bat mich, über einige Sequenzakkorde zu spielen, welche „Hey Joe“ ergaben. Ich hatte „Hey Joe“ noch nie gehört, aber ich sagte: „Yeah, fine, no problem“. Er gab uns das Tempo, wir legten los, und dann begann er zu spielen. Jeff Beck war dort, Eric Clapton, Alvin Lee und all diese Leute, und es ging nur „Oh my god, oh

dear!“, hahaha, you know. Bei englischen Gitarristen wie Eric konntest du B.B. King heraushören, Albert King, Robert Johnson, Muddy Waters, all diese verschiedenen Einflüsse. Jimi war aber einzigartig, ich hatte sowas vorher noch nie gehört. Einige von den Typen sagten: „That’s it, I’m finished!“, hahahaha. Jimi kam bei den Clubs vorbei, wo wir spielten, zwei- bis dreimal die Woche, so lernte ich ihn kennen. Wir gingen dann zu einem guten Freund von mir, ein total verrückter Orgelspieler, um abzuhängen und Platten zu hören bis fünf oder sechs Uhr morgens. Ich und Julie hatten dann einen Nr.-1-Hit in Frankreich, „Save Me“, wir spielten eine Show im Olympia, und Jimi kam mit seiner neuer Band und eröffnete für uns. Ich sah ihnen beim Spielen zu und dachte nur: „Wow, dieser Typ wird mal ein großer Star“, und die Audienz ging ab. Unmittelbar darauf kam Jimi groß raus, und ich habe noch immer das Vinyl von „Are You Experienced?“, das er mir gab mit den Worten: „Hör dir das an Mann, und sag mir, was du davon hältst“. Das tat ich, und ich war überwältigt von den vielen Sachen, die da vorgingen – die Produktion allein war umwerfend, das Spielen ... ich musste es mir gleich ein zweites Mal anhören, es war wie ein Jazzalbum. Dann ging seine Karriere los. Als ich aber die Geschichten von verwüsteten Hotelzimmern und verprügelten Freundinnen hörte, dachte ich: „Warte mal, das ist nicht der Jimi, den ich kenne“. Es stellte sich heraus, dass er Drogen nahm, außerdem dürfte er nicht viel von den Millionen gesehen haben, die gemacht wurden. Bevor er nach England kam, musste er im Vietnamkrieg kämpfen, dann machte er sich einen Namen, und dachte, dass die Leute ihn nach seiner Rückkehr in die Staaten anders behandeln würden. Die Situation mit den Farbigen war aber genau dieselbe, und das muss ein großer Schock für ihn gewesen sein, denn er sah sich als all american boy, das war denen aber egal, und es muss ihm psychisch sehr weh getan haben. Bei seinen Songs merkte man das auch, es schien so, als ließe er statt der M-16 seine Gitarre ballern. 1970 war ich in New York, und John McLaughlin rief mich an, der gerade das „Devotion“-Album machte, er wollte eigentlich sowas wie meine Crossovermusik nicht spielen. Er sagte, dass ich mir den Mix anhören sollte, und dass mir das gefallen würde. Also ging ich hin, hörte so Sachen wie „Dragon Song“ und dachte mir: „Wow, da hat sich was verändert“ (lacht). Auf einmal ging die Tür auf, und Jimi kam herein: „Hey, ich hörte,

du wärest hier“. Ich freute mich, da ich ihn lange nicht mehr gesehen hatte. Der Engineer behandelte Jimi jedoch wie einen nobody, so wie: „You’re finished, this is the new guy“. Nach zehn Minuten mit diesen Typen dachte ich, ich müsste verschwinden, bevor ich jemanden eine reinhaue. Jimi meinte, er wollte sowieso mit mir reden, also gingen wir raus. Im Licht des Kontrollraums bemerkte ich, dass seine Haut grau aussah, wie von einem lebenden Toten. Er fragte mich: „Kannst du hier bleiben, denn ich möchte ein neues Album machen, mit dir gemeinsam“, und ich musste entgegnen: „Ich habe all diese Bookings, die ich absagen müsste, wie lange brauchst du?“, und er sagte: „Zwei Monate“, und ich meinte: „Das wird länger dauern, Jim (lacht) ... ich würde es sehr gerne machen, aber ich kann meine Verpflichtungen nicht einfach sausen lassen“. Dann sagte er: „Schade, aber du musst dir mein Studio ansehen, ‚Electric Ladyland‘, komm morgen einfach vorbei“. Das tat ich auch, und er spielte mir erstaunliche Sachen vor. Dann zog er ein Silberpapier raus und begann, sich dieses ganze Zeug reinzuschnupfen, und er sagte: „Oh, tut mir leid, da hast du“, und ich meinte: „Nein, nein, warte mal, Jim ... ich rauche hin und wieder gern mal was, aber dieses Zeug musst du lassen, das wird dich umbringen!“ Ich erinnere mich genau daran, als er mir dann sagte: „Weißt du, Brian, ich bräuch-

„Weißt du, Brian, ich bräuchte viel mehr Leute wie dich um mich herum“

te viel mehr Leute wie dich um mich herum“, das werde ich nie vergessen. Das nächste, was ich hörte, war, dass er in London gestorben sei ... was für eine Tragödie. Ich denke immer noch darüber nach, welche Musik er gemacht haben könnte, wenn er in England geblieben wäre ... wie schade.

GS: Eines deiner Schlüsselalben ist „Closer To It“, sowas wie dein zweiter Durchbruch in den Staaten, wo du dann auch bliebst. Stimmt es, dass du dir Geld leihen musstest, um für dieses Album auf Tour gehen zu können?

BA: Ja, es war verrückt. Die ganze Idee mit der Oblivion war, die Grenzen dieser Musik auszuweiten, und wir erkannten, dass diese Musik eigenstän-





dig wurde und sich erweitern musste. Die Idee für den Namen Oblivion Express kam davon, dass wir in die entgegengesetzte Richtung der kommerziellen Sachen fuhren. Ich suchte vielleicht den schnellsten Weg zur „Vergessenheit“, also dachte ich, vielleicht ist Oblivion Express ein guter Name dafür, hahaha. Auf „Closer To It“ kam ich, weil es ein funk based thing war, das ich zwar im Sinn, aber noch nicht erreicht hatte. Ich war bei RCA, das war eigentlich ein Countrylabel und ihre großen Acts waren Elvis Presley oder John Denver. Ich sendete ihnen das Album nach New York, und sie fragten: „What is this?“, hahaha ... „Kommst du rüber? Lass uns wissen, wenn du eine Tour machen kannst“. Ich war einverstanden, flog rüber, besuchte eine Agentur namens ATI, spielte ihnen die Platte vor, und sie sagten: „Das ist großartig, Mann. Es könnte schwierig werden, dich damit in den Staaten bekannt zu machen, aber wir könnten dich für je eine Woche in sieben verschiedenen Städten spielen lassen.“ – kleinere Clubs in Boston, New York ... dann sendete ich ihnen das Album nochmal rüber,

In einem Zeitraum von wenigen Monaten spielte ich also mit Tony Williams, Lenny White und Billy Cobham gemeinsam

und es hieß: „Du solltest nicht kommen, diese kleinen Jazzclubs rechnen sich nicht. Wir können dir nicht helfen“. Ich hatte eine Kreditkarte und dachte, es ist wie Leben oder Sterben hier, ich musste diese vielleicht letzte Gelegenheit nutzen, denn jedesmal, wenn ich in den Staaten spielte, machte ich einen Schritt weiter. Ich kaufte also die Tickets für die Band, behob ein wenig Geld und bezahlte die Einwanderungsgebühr, denn ich wusste, dass Diners Club bei meiner Rückkehr sehr sauer auf mich sein würden (lacht). Also flogen wir rüber und riefen RCA an: „Wir kommen mit Congas und unserem ganzen Gepäck, könnte uns ein Auto vom Flughafen abholen?“ – „Nein, das ist nicht möglich. Wir empfehlen euch, Taxis zu nehmen“. Das war absurd, und von da an war mir alles egal. Wir kamen irgendwann nach Cleveland, und da war ein schwarzer Rep beim Label namens Billy, der sich total in unser Album verliebte, welches er sogleich zur lokalen Radiostation brachte. Dort spielten sie

alle fünfzehn Minuten einen cut davon. Wegen diesem Aufruhr wurden neun riesige Reklameschilder mit „Brian Auger's Oblivion Express“ aufgestellt. Wir fuhren in die Stadt, und als wir das sahen, dachten wir „What's happenin'? That's completely crazy!“ Die Platte ging also los in der Tristate-Area, New York, Cleveland, weiters Detroit, Chicago ... in einem Club in Cleveland klopfte plötzlich ein Typ mit Anzug und Krawatte an die Tür und stellte sich vor: „Hi Brian, ich bin Frank Mancini, der Chef der National Promotion von RCA“, und ich entgegnete: „Frank, was machst zur Hölle machst du hier, du verkaufst niemals Platten aus einem Jazzclub heraus!“, hahahahahaha, und er begann zu lachen und meinte: „Schau, der President möchte euch sehen, wenn ihr nach Hause zurückkehrt. Was für eine Art Musik ist das?“, darauf sagte ich: „Wenn es soweit ist, werde ich versuchen, es zu erklären“. Anyway, das Ding ging los, und es war in den Rock-Billboardcharts sowie in den Jazz- und R'n'B-Charts gleichzeitig. RCA fragte sich nur: „Was zur Hölle ist hier los?“ Dann folgten wir mit „Straight Ahead“, wieder die gleichen Charterfolge in verschiedenen Sparten, beide Alben zur selben Zeit. Als ich zurückkehrte nach New York, war dort das Treffen der Geschäftsleute, und RCA war ein älteres Label, alle waren so um die Fünfzig und kurz vor dem Ruhestand. Der President war ein Italiener namens Rocco La Cinestra – da ich mit einer Italienerin verheiratet war, wollte ich sogleich mit ihm sprechen. Er fragte, was für eine Musik das sei, und ich sagte: „Sehen Sie, bei CBS gibt es gerade zwei Bands, eine ist Herbie Hancocks Headhunters, die haben nicht mal Vocals auf der Platte, aber sie verkauften schon 500.000 Einheiten ... wir verkaufen 200.000, und Sie wollen damit abschließen und zum Nächsten weitergehen ... die andere Band ist Weather Report; das mag komplexe Musik sein, aber CBS macht einen fantastischen Job mit diesen Leuten.“ Dann kam ein klassisches Statement von irgendjemanden dort: „Herbie Hancock auf CBS, ich habe dieses Album gehört ... das ist nichts anderes als eine Eintagsfliege“, hihihhi. Das ärgerte mich richtig, also sagte ich: „Sehen Sie, Rocco, RCA ist eine große Corporation, Sie haben zwei Wolkenkratzer allein für die Plattenabteilung, die aber nur zwei Prozent von der ganzen Firma darstellt – denn RCA machte auch Missiles, Fernseher, verschiedenes elektronisches Equipment – ich muss also annehmen, dass Sie die zweiprozentige Plattenabteilung nur als

Steuerabschreibeposten für die ganze Corporation verwenden. Wollen Sie Platten verkaufen, oder ist das egal?“ All diesen Leuten fiel auf einmal die Lade runter, aber der President lachte nur und meinte: „Nun, ich mag Ihren Stil. Übrigens, Musiker sollten normalerweise über so etwas gar nicht Bescheid wissen“ (lacht laut). Er sicherte aber Unterstützung von seinen Promotionleuten für die nächste Tour zu, das war fair genug. Dann meinte er: „Wegen der Sache damals mit den Taxis beim Flughafen ... unten wartet eine Limousine, um Sie zum Flughafen zu bringen“. Ich hatte meinen großen Tag, hahaha.

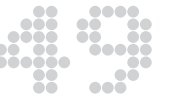
GS: Also bleibst du bei RCA?

BA: Ich hatte einen Fünfjahresvertrag, es gab keinen Ausweg.

GS: Es soll ein japanisches Livealbum von dir mit Tony Williams und Billy Cobham geben. Wie kam es dazu?

BA: Ich war unterwegs mit „Return To Forever“. Lenny White und Stanley sahen sich unser Set an, wir wurden gute Freunde. Einige Zeit danach rief mich Lenny an, er hätte diese Sache in Frankreich zu machen, gemeinsam mit den Brecker Brothers, Al Di Meola, Jeff Berlin am Bass, und er fragte, ob ich Keyboards spielen wollte. Ich sagte nur: „I'm gonna be there!“ (lacht laut). Das war dann sehr erfolgreich, und am Schluss riefen die Leute nach einer Zugabe. Tony Williams war dort mit Lifetime, aber diese Leute schafften die Abreise von England nicht rechtzeitig, also sagte Lenny: „Solange Tony nicht spielt, bekommt er kein Geld“. Also schlug er vor, noch einige Zugaben mit Tony gemeinsam zu spielen. Es war unglaublich, inmitten dieser ganzen Band zu spielen. Tony meinte nachher: „Es ist toll, dich zu treffen. Vielleicht rufe ich dich an, wenn es was gibt“, und ich sagte: „Absolutely, anytime!“ Dann rief er mich an wegen einem Festival in Tokyo; er wollte zwei Sets spielen ... das erste sollte zu zweit sein, mit „Freedom Jazz Dance“ und so, und das zweite mit Billy Cobham gemeinsam. In einem Zeitraum von wenigen Monaten spielte ich also mit Tony Williams, Lenny White und Billy Cobham gemeinsam, hahahaha. Wir unterschrieben einen Vertrag, um die Musik mitschneiden zu können, aber irgendwie verschwanden diese Aufnahmen. Ich fragte Tony kurz vor seinem Tod, wo diese Aufnahmen seien, lediglich „Joy Of Flying“ war zu finden, doch er wusste es auch nicht. Dann spielte ich mal in Detroit, und es kam ein japanischer Typ

her, der meinte: „Brian, ich habe dich damals in Japan gesehen. Es wurde im Radio übertragen, möchtest du eine CD davon haben?“. Ich rief: „Oh my god, absolutely!“ (lacht laut). Es ist nicht erschienen, aber ich biete es auf meiner Website an für alle, die daran interessiert sind.



GS: Das ist eine lustige Geschichte. Als HipHop in den Neunzigern richtig groß wurde und die Leute mit dem Samplen anfangen, was war dein erster Eindruck davon, und haben dich HipHop- oder Clubproduzenten wegen Sessions kontaktiert?

BA: Die Leute fingen an, die Sachen zu klären, Kid Loco hat etwas verwendet, dann gab es eine englische Produktion namens „Light Weather“, von einer Sängerin ... von der ganzen Acid Jazz- und HipHop-Bewegung nahm ich jedenfalls Notiz. Ich begann, mich für Kruder & Dorfmeister-Zeug zu interessieren und wollte sehen, ob eventuell jemand Remixes machen wollte. Auf dem neuen Album haben wir bereits Loops verwendet und neue Produktionsweisen ausprobiert. Mir fällt auf, dass sich durch das Fortschreiten der Musik die Rhythmen ändern ... Miles Davis spielte zuerst straight ahead Jazz, ein bestimmter Rhythmus in verschiedenen Tempi. Mir gefiel der Funk und die Rocksachen, das hatte den Groove und die gewisse Energie. Die Acid-Jazz-Sachen waren Dance Grooves, und mir gefiel das immer schon, groovig, aber ein bisschen komplex. Ich hatte viele Jobs in



dieser Richtung, und wir wollten sowieso damit experimentieren. Es gibt auch dieses Interesse von der Mod-Bewegung, was lustig ist, denn es fragen mich Kids nach Tunes, die doppelt so alt sind wie sie selbst, hehehe. Sie fragen mich immer und immer wieder nach „Season Of The Witch“, „Light My Fire“ und „Indian Ropeman“, deswegen haben wir diese Sachen wieder in unser Repertoire aufgenommen, mit einem leicht upgedateten Arrangement. Auch Bands interessierten sich für meine Sachen, ich glaube Mother Earth erwähnten in der englischen Presse einmal, dass Brian Auger der Godfather of Acid Jazz sei. Also meinten die Leute auf einmal zu mir: „Du bist also der Godfather of Acid Jazz?“, und ich sagte nur: „What?!“, hahahaha. Das ist komisch, aber es ist alles nur Musik. Duke Ellington meinte, es gibt nur zwei Sorten von Musik – gute und schlechte, und das glaube ich auch.

Das ungekürzte Interview ist nachzulesen in den Ausgaben 23 & 24 der Zeitschrift „The Message“ (Jahr 2005), www.themessage.at
Abdruck mit freundlicher Genehmigung von „The Message“

BRIAN AUGER

Geboren 1939 in London. Gilt als Weiterentwickler des Orgelstils von Jimmy Smith. Bearbeitet sein Instrument durchaus mit den Fäusten und wurde immer wieder auch zu den besten Jazzpianisten und -organisten gezählt. Verschmolz verschiedene Populärmusikstile mit seinen Bands „Steampacket“, „Trinity“ und „Oblivion Express“
www.brianauger.com



GERALD SCHULLER

Geboren 1968, Pianist und Keyboarder, unterrichtet am iPOP „Ensembleleitung“ und „Arrangement“.
www.geraldschuller.com



DIPLOM- ARBEITEN

■ IM BEREICH POPULARMUSIK AN DER MUSIKUNIVERSITÄT WIEN

■ ABSOLVENTEN DES iPOP 2005

DIPLOMARBEITEN 2005 AM INSTITUT FÜR POPULARMUSIK (BETREUER: AO.UNIV.PROF.DR. HARALD HUBER)

✂ Huber, Eva: Wege zum Free Jazz. Analyse und Vergleich der musikalischen Stile von Eric Dolphy, John Coltrane und Ornette Coleman

✂ Siegler, Karin: Björk: MTV Unplugged. Live-Arrangements der isländischen Popmusikerin am Beispiel eines ausgewählten Konzerts

✂ Girardi, Christian: A SOULFUL MASS. Die Tradition des Negro Spirituals und zwei aktuelle Beispiele afro-amerikanischer christlicher Musik

✂ Molisch, Christian: EL TRES CUBANO. Ein Saiteninstrument, seine Protagonisten und seine Verwendung in der kubanischen Musik

✂ Oberhammer, Irene: GOTHIC. Ein subkulturelles und musikalisches Phänomen

✂ Withalm, Magdalena: Die Quotenregelung im französischen Radio

✂ Kocikova, Dana: Profil des brasilianischen Gitarristen und Komponisten Toninho Horta

✂ Mayerl, Andreas: BASS UNLIMITED. Lehrwerk für Elektrobass

✂ Humpel, Veronika: KOMPONIEREN MIT KINDERN. „Herr Klavier und das böse B“ – eine Dokumentation

DIPLOMARBEITEN 2005 (BETREUER: AO.UNIV.PROF.MAG.DR. PETER TSCHMUCK)

✂ Bauer, Daniel: Radioquoten als Marketinginstrument zur Bekämpfung der Krise in der Musikindustrie?, Diplomarbeit an der Wirtschaftsuniversität Wien

✂ Dinhobel, Georg: Die Veränderung der Branchenstruktur der Musikindustrie durch das Internet. Eine transaktionskostentheoretische Analyse, Diplomarbeit an der Wirtschaftsuniversität Wien

✂ Haider, Markus: Förderung von Populärmusik. Abgrenzung und spezifische Rahmenbedingungen des öffentlichen Förderungsengagements in Österreich in den Bereichen Pop, Rock und Jazz

✂ Wang, Xueping: Musikprogrammierung in den Wiener Hörfunksendern, Diplomarbeit an der Wirtschaftsuniversität Wien



■ DISSERTATION 2005:

✦ **Sperlich, Regina:** Popularmusik in der digitalen Mediamorphose: Transformationen von Rockmusik und elektronischer Musik in Österreich, Dissertation an der Fakultät für Sozialwissenschaften der Universität Wien

■ ABSOLVENTEN DES iPOP 2005

✦ Diplomprüfung IGP I

(Instrumental- und Gesangspädagogik, 1. Studienabschnitt/Bakkalaureat)

Dostal, Alexander: Schlagzeug/Percussion der Popularmusik, 14. April 2005

Frauscher, Christian: Schlagzeug/Percussion der Popularmusik, 28. Juli 2005

Hassfurther, Sophie: Saxophon der Popularmusik, 10. März 2005 (Bakkalaureat)

Juhász, Barnabas: Tasteninstrumente der Popularmusik, 2. Juni 2005

Krainer, Helfried: Gitarre der Popularmusik, 13. Oktober 2005

Lechner, Stefan: Tasteninstrumente der Popularmusik, 17. März 2005 (Bakkalaureat)

Salesny, Clemens: Saxophon der Popularmusik, 10. März 2005

Schnögl, Gerhard: Saxophon der Popularmusik, 20. Jänner 2005

Swaton, Alexander: Gitarre der Popularmusik, 17. März 2005

Van Dam, Johannes: Tasteninstrumente der Popularmusik, 2. Juni 2005

Zinke, Nicole: Tasteninstrumente der Popularmusik, 20. Jänner 2005

✦ Diplomprüfung IGP II

(Instrumental- und Gesangspädagogik, 2. Studienabschnitt/Magisterium)

Huber, Eva: Saxophon der Popularmusik, 20. Jänner 2005

Molisch, Christian: Gitarre der Popularmusik, 17. Juni 2005

✦ Diplomprüfung ME (Musikerziehung)

Spitzbart, Sabine: Saxophon der Popularmusik, 8. Juni 2005

AUSGELEHRT UND BEREIT FÜR DIE MUSIKALISCHE HEIMREISE

■ ÜBER MUSIKAUSBILDUNG, EIGENE BASS-SCHULE, NEW YORK-TELEFONATE, TOP-TEN-BASSGROOVES, HALBWERTSZEITEN IM POP-BUSINESS UND DEN KICK DER EIGENEN MUSIK

■ ANDY MAYERL IM GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER

■ GW: Als Musiker aus dem „Westen“ verbringst du viel Zeit im Zug?

AM: Zwangsläufig, ja. Ich lebe jetzt wieder mehr in Tirol, komme aber gerne nach Wien einerseits zum Arbeiten und Spielen, andererseits tut mir auch das Großstadt-Schnuppern gut, denn so schön Tirol auch ist, musikalisch ist es natürlich recht kleinteilig. Außerdem bin ich Wien-Fan, München kann da für mich bei Flair und Kultur überhaupt nicht mithalten, dafür ist da das Geld zu Hause.

Meine Orientierung geht aber genauso in den Westen und Norden, denn ich habe auch gute Kontakte in andere Bundesländer und den deutschen Raum und spiele regelmäßig in Salzburg, Regensburg und anderen Städten. Es gibt also Alternativen zu Wien.

In München spiele ich z.B. mit der Sängerin Lisa Wahlandt, die im süddeutschen Raum gut bekannt ist, und unter dem Signet „asiatische Jazzlady“ im fernöstlichen Raum konzertiert. Im Salzburger Raum arbeite ich immer wieder mal mit Musikern wie Herbert Berger und Robert Kainer.

GW: Wie bist du zu deinem Instrument gekommen?

AM: Mit acht Jahren habe ich Gitarre gespielt und mit zehn mit drei meiner besten Freunde meine erste Band „The little Beatles“ gegründet. Da der Vater unseres Schlagzeugers selbst Musiker war, hat er

uns aufgeklärt, dass die Besetzung mit Schlagzeug und drei Gitarren unausgewogen ist, also musste einer von uns Bass lernen. Ich habe mich ohne zu wissen, was ein Bass ist, dazu bereit erklärt. Eine alte Jazzgitarre war mein erstes Instrument, mit zwölf bekam ich dann meinen ersten richtigen E-Bass. Als meine Kumpels dann in recht jungen Jahren am Konservatorium begonnen haben, und es keinen E-Bass-Unterricht gab, habe ich aus der Not heraus mit dem Kontrabass angefangen.

Vom neuen Masterstudium am iPOP bin ich wirklich begeistert

GW: Wie ist dein Ausbildungsweg?

AM: Wie gesagt ging es am Innsbrucker Konservatorium bei Walter Rumer, der ein hervorragender Barockbassist ist, für vier bis fünf Jahre mit Klassik los. Da mein Interesse für Popularmusik langsam und unübersehbar evident wurde, ging ich nach der Matura nach Linz, wo ich am damaligen Bruckner Konservatorium bei Adelhard Roidinger Jazz-Kontrabass studiert und 1997 abgeschlossen habe. Dann wollte ich mehr am E-Bass weiter-



kommen, und bin so auf Willi Langer getroffen. In dieser Zeit und danach habe ich viel Spielerfahrung gesammelt und mich ausprobiert. Dann war ich wieder am Innsbrucker Konservatorium bei Robert Riegler im Fach „Jazz“. Später habe ich dann mein an der Musikuniversität Wien begonnenes Studium wieder aufgenommen, um das Magisterium in der neuen Studienordnung abzuschließen. Vom neuen Magisterstudium am iPOP bin ich wirklich begeistert, Respekt an Harald Huber, der hier sehr initiativ

Das Pop-Business hat mich allerdings mit der Zeit etwas frustriert, obwohl ich auch den Luxus von Flugzeuganreisen zum Auftritt, Vier-Sterne-Hotels und gestimmte Gitarren von den Roadies genossen habe

war. Mit dem Instrument war ich dann schließlich bei Willi Langer und Albert Kreuzer, die sich durch unterschiedliche Zugänge auszeichnen, wovon ich definitiv profitiert habe. Mein Resümee ist nun, dass es jetzt genug ist mit dem Studieren, ich möchte und muss nun meine Musik machen, mein Profil und meinen Zugang zur Musik schärfen.

GS: Du arbeitest aktuelle an einer Bass-Schule?

AM: Ja, dieses Projekt ist aus meiner Unterrichtstätigkeit entstanden. Es gibt zu wenig deutschsprachige Literatur für Anfänger, und daher habe ich mich selber daran gemacht, ein Lehrwerk aufzusetzen. Das Motiv kommt also durchaus stark aus einem Mangel heraus, aus einer Unzufriedenheit mit den erhältlichen Materialien. Ich möchte mit meiner Schule eine gute Struktur und Ordnung in den Anfängerunterricht bringen, d.h. ich beginne ganz am Anfang der Musiklehre und des Bassspiels. Jedes Kapitel ist unmittelbar mit einer Spielübung verbunden, es gibt keine reinen Theoriekapitel. Junge Leute empfinden zu trockene Kapitel als extrem uncool, daher mein praktischer Ansatz von Beginn an. Meine Bass-Top-Ten, also meine Lieblingssongs mit den interessantesten Bassgrooves, habe ich auch transkribiert und aufgelistet. Einen ersten Vorabdruck von „Bass Unlimited“ halte ich bereits druckfrisch

in Händen, diesen lasse ich von zwei oder drei lieben und kompetenten Kollegen „testen“: Wolfram Abt (Uni Graz) und ich setzen es bereits im Unterricht ein. Dazu nehme ich jetzt eine Begleit-CD auf, und werde das Werk nach den Kollegenfeedbacks in eine endgültige Form bringen, und dann mit dem fertigen Lehrwerk einschließlich CD einen Verlag suchen.

GW: Du hast immer wieder eine Menge an Sideman-Jobs gemacht! Was hast du davon profitiert?

AM: Als Bassist ist es oft einfacher, an Projekte heranzukommen, weil die Konkurrenz nicht so groß ist. Ich war so sehr oft der „Jüngste“ in meinen Bands, und habe schon allein dadurch schrittweise viel profitiert. In der Pop-Szene habe ich mit der Zeit das sogenannte „Business“ kennengelernt, die großen Bühnen, Chart-Acts, Tourneeabläufe, die tontechnische Seite der Musik, das Spielen vor großem Publikum etc.

Das Pop-Business hat mich allerdings mit der Zeit etwas frustriert, obwohl ich auch den Luxus von Flugzeuganreisen zum Auftritt, Vier-Sterne-Hotels und gestimmte Gitarren von den Roadies genossen habe. Es ist die Oberflächlichkeit, die mich nach einiger Zeit immer mehr abgestoßen hat. Das Schlimmste in dieser Hinsicht sind die Fernsehshows: Man hängt zwei Tage in irgendeiner Stadt für einen Playback-Auftritt herum, wobei man keine sinnvollen Gesprächspartner trifft, weil es da keine echten Musiker gibt, stattdessen Geschäftsleute und gemachte Pop-Stars ohne Werdegang. Ich bin da schlicht vereinsamt. Es haben auch alle einen ungeheuren Stress, weil alles so kurzlebig ist. Mit dem Ablaufdatum auf der Stirn muss man sich beeilen, in einer nur Monate dauernden Karriere alles unterzubringen.

GW: Was sind positive Nachwirkungen deiner Sideman-Pop-Phase?

AM: Neben einer interessanten Einführung in die Business- und Medienwelt sind das sicher die Kontakte mit Musikern aus dieser Phase. So haben in weiterer Folge zwei deutsche Musiker dann aus der damaligen Zeit auf meiner eigenen CD „Mirror‘ in“ gespielt, wie ich überhaupt Anschluss gefunden habe an die Musikerszenen im Regensburger und Nürnberger Raum. Die Eisenhauer-Brüder, Gerwin und Rüdiger, schätze ich ganz besonders für ihren hohen Level, auf dem sie Musik betreiben. Der Schlagzeuger, Gerwin Eisenhauer, hat letztes Jahr sein Drum’n’Bass Buch "Welcome to the Jungle" im

Dux-Verlag veröffentlicht und in der Fachpresse die besten Bewertungen dafür bekommen. Übrigens hat er auch den 1. Preis des Goethe-Instituts Frankfurt beim Wettbewerb „Goethe versus Schiller“ gewonnen, bei dem Gedichte vertont wurden. Er legte gesampelte Gedichte vor, von einer Frau rezitiert, unter die er seine Drum&Bass-Grooves gelegt hat. In der Popakademie Mannheim war die Preisverleihung, zu der wir live gespielt haben. Im April fliegt Gerwin nach Brasilien für einen Drum&Bass-Vortrag, wird den Brasilianischen Kulturminister Gilberto Gil treffen, und plötzlich soll er auch in Paris am Goethe-Institut referieren. Eine schöne Entwicklung!

GW: Mit deinem bereits angesprochenen Projekt „Mirror‘ in“ (Name der CD und der Band), das dich als Komponist und Instrumentalist zeigt, bist du bei einem heimischen Label ...

AM: Ja, die Firma „Central Station Music“ von Ralf Metzler hat sich mit dem Output von 10–14 Alben in der letzten Zeit mit fast ausschließlich österreichischen Künstlern einen Namen gemacht, was auch zu einem Label- und Künstlerportrait der Tiroler Jazzszene in der Ö1-Jazznacht mit Herbert Uhlir vergangenen November sowie vielen anderen Medienberichten geführt hat. Ich werde jetzt öfter angerufen als vor einem Jahr, und ich führe das auf die Veröffentlichung dieses eigenen Albums zurück. Dieses Statement einer Eigenständigkeit und meines Durchsetzungsvermögens wird offensichtlich wahrgenommen. Ich sehe also nach der großen Arbeit an und mit meinem Album durchaus eine Wirkung, das ist eine sehr positive Erfahrung für mich.

GW: Wer sind deine Bassistenvorbilder international und national?

AM: Ich war nie der Typ, der berühmte oder angesagte Bassisten sofort „ausgecheckt“ hat, ihre neuesten CDs gekauft hat etc. Ich war auch nie so sehr auf diese Art des Entdeckens angewiesen, weil ich immer sehr gute Lehrer hatte, die sich gut um mich gekümmert und mich mit Material und Informationen versorgt haben. Ich habe jedenfalls immer die Musiker bewundert, die beides, Kontrabass und E-Bass, gespielt haben wie John Pattitucci, Stanley Clarke etc.

GW: Kann man eine instrumentale technische und musikalische Klasse wie John Pattitucci überhaupt erreichen?

AM: Zumindest kann man es probieren. Man sollte sich die Latte relativ hoch setzen, und wenn man nur die Hälfte schafft, ist das schon viel, wenn die Latte hoch genug gelegen ist. Wenn man etwas ernsthaft betreibt, muss man sich die Besten der Besten als Maßstab nehmen, und dann kommt man eben soweit man kommt.

GW: Welche österreichische Bassisten schätzt du?

AM: Ganz wichtig war für mich Peter Herbert, geradezu eine Schlüsselfigur. Er war der erste in Österreich, der mich nach einem Sommerworkshop ein wenig unter seine Fittiche genommen hat. Ich habe dann regelmäßig mit Peter Herbert in New York telefoniert, wenn ich mich nicht ausgekannt habe, und er hat immer Tipps gegeben. Vor allem hat er mir das Gefühl gegeben, dass er mich ernst nimmt. Er ist einer der wenigen österreichischen Bassisten, die international wirklich mitmischen. Relativ früh bin ich auch schon auf Willi Langer gestoßen, er war für mich eine Inspiration, weil er ein Profil hat, das extrem aus der Praxis kommt. Er spielt energetisch auf hohem Niveau und ist begeisterungsfähig, wenn er sich für ein musikalisches Projekt entschieden hat.

Robert Riegler wiederum hat in meiner nahen Vergangenheit große Bedeutung für mich gehabt. Kennengelernt habe ich ihn beim Vorspiel für die

Er hat mich bestärkt, meine eigene Musik zu suchen, zu machen, aufzunehmen und live zu präsentieren

Bassistenstelle am Innsbrucker Konservatorium, wo wir beide die Audition gespielt haben. Er hat diese Stelle dann zurecht erhalten, und ich habe mich dann als Schüler bei ihm eingeschrieben. Das war dann für uns beide ein wenig eigenartig zunächst, aber wir haben uns bestens zusammengerauft, und ich habe eine unglaublich fruchtbare Zeit mit ihm geteilt. Er hat mich bestärkt, meine eigene Musik zu suchen, zu machen, aufzunehmen und live zu präsentieren. Er wirkte also in der Entstehungszeit meiner CD „Mirror‘ in“ als eine Art von Coach mit, leitete mich entscheidende Schritte in meiner musikalischen Selbstständigkeit. Er ist ein überaus sympathischer Musiker und nahbarer Lehrer, weil





er bei manchen Themen auch einfach mal sagt: „Ich kann das nicht.“ Das ist irrsinnig gut für einen Schüler, so etwas einmal zu hören.

GW: Welche Musiker/innen beeindrucken dich ganz allgemein?

AM: Mir imponieren Musiker/innen, die erfolgreich sind, aber gleichzeitig in einer sozialen Normalität bleiben, Zeit für die Familie finden, eine Balance halten können. Leider geht Erfolg sehr oft mit schwierigen Persönlichkeiten und sozialem Unvermögen einher, was mich früher ein wenig frustriert oder geängstigt hat.

Als ich einmal in New York war, habe ich ein Weltklasse-Klaviertrio bei einem Club-Gig erlebt und dabei beobachtet, wie sich diese drei fantastischen Musiker nach dem Set an getrennte Tische im Lokal gesetzt haben, während der Pause in die Wand oder auf den Tisch gestarrt und dann wieder weitergespielt haben – irgendwie gespenstisch. Heute weiß ich, dass man trotz Erfolg geerdet und normal bleiben kann - bei mir übrigens auch der Verdienst meiner Frau, ohne sie wäre vieles nicht möglich.

GW: Was tut sich gerade in musikalischer Hinsicht bei dir?

AM: Ich unterrichte wieder zwei Tage in Telfs bei Innsbruck, wo ich nach meiner letztjährigen Karenzierung wieder tätig bin. Daneben habe ich mich vom Projekt-Spielen eher zurückgezogen, spiele aktuell neben meiner Band „Mirror“ in“ nur noch fix in der Gruppe von Michael Tschuggnall und in der neuen Band von Nina Proll. Michael kenne ich schon länger, schon vor „Starmania“ aus meiner Zeit in Telfs.

Neben diesen Bands mache ich ab und zu einzelne Freelance-Aufträge, aber ich brauche eben viel Zeit für meine eigenen Ideen und Pläne.

GW: Hast du eine humorvolle Begebenheit aus dem Musikerleben parat?

AM: Als Karl Ratzler in Tirol unterwegs war, hat er bei einem Gig sich halbstündlich laut und öffentlich erkundigt, wie den das Ländermatch steht - das war super. Es gibt auch noch etwas anderes als Musik im Leben.



Foto: Judith Singer

ANDREAS MAYERL

Geboren 1973 in Innsbruck. Kontrabasstudium in Innsbruck und Linz, Bakkelaureat 1997, Magisterstudium an der Musikuniversität Wien. Endorser für Hughes & Kettner Verstärker, Österreich.

Auftritte:

Outreach Jazzfestival Schwaz (2005), Jazzfestival Burghausen - Dance Night (2003 + 2005), Donauinselfest Wien (2002), „The Dome 23“ - Ostseehalle Kiel (2002), „The Dome 17“ - Dortmunder Westfalenhalle (2001), Copenhagen Jazz Festival (1998)

Diskographie:

Andy Mayerl „Mirror“ in“, central-station-music 2004
Michael Tschuggnall: Single „Europe“, herbert fechter recordings 2005
DJ Ötzi, „Today is the day“, polydor/universal 2002
European Jazz Youth Orchestra live 1, dacapo records 1999
European Jazz Youth Orchestra live 2, dacapo records 1999
Zida „Zeit der Clowns“, koch international 1998
Zusammenarbeit u.a. mit Gary Barone, Tyrone Davis, Shelia Michelle, Hubert Tubbs, Jeni Williams, Karl Ronan, Betty Semper, Pierre Dorge, Per Ekdahl, Erik Moseholm, Wenke Myrrhe, Gerwin Eisenhauer, Rüdiger Eisenhauer, Gail Anderson, Herbert Berger, Florian Bramböck, Christian Wegscheider, DJ Ötzi, Louis Goldblum, Sabina Hank, Landestheater Tirol, Christian Muthspiel, Symphonieorchester Tirol, Michael Tschuggnall, Nina Proll u.a.
www.andymayerl.com

FORSCHUNGSPROJEKT JUGENDKULTUREN UND MUSIK



■ **IM STUDIENJAHR 2005/2006 WIRD AN DER UNIVERSITÄT FÜR MUSIK EIN FELDFORSCHUNGSPROJEKT ZU AKTUELLEN JUGENDSZENEN IM RAUM WIEN DURCHGEFÜHRT**

■ **VON MARTIN SIGMUND & HARALD HUBER**

■ In kleinen Teams spüren die Studierenden verschiedene Jugendszenen in Wien auf, um deren Lebensstil, Haltungen, Symbole, Werte usw. kennen und verstehen zu lernen. Die Ergebnisse der Recherche werden im Juni 2006 in einer öffentlichen Präsentation dargestellt (siehe unten).

Ablauf:

1. In einer Einführungsphase (Oktober bis Dezember 2005) wurden in mehreren Lehrveranstaltungen wesentliche Aspekte des Themas „Jugendszenen / Jugendkulturen“ besprochen: Was ist Kultur? Nach welchen Kriterien lassen sich Kulturen beschreiben? Vorgestellt und diskutiert wurden Ansätze wie „Cultural Studies“, die Ausstellung „Coolhunters“ im Künstlerhaus, kultursoziologische Theorien von Pierre Bourdieu und Gerhard Schulze, Jugendkulturen als Widerstand am Beispiel der aktuellen Ereignisse in Frankreich, das Kugelmodell betreffend die Stilfelder der Musik in Österreich von Harald Huber und wirtschaftspsychologische Zugänge wie Trendscouting und Szenemarketing.

2. In einer zweiten Phase wurden vier Teams gebildet, die nun in einer Szene ihrer Wahl recherchieren (türkische Dance-Szene, Goa, Reggae, Rave). Diese Phase wird von handlungsorientierten Lehrveranstaltungen und Betreuungsstunden für die einzelnen Teams begleitet (Dezember 2005 bis Mai 2006).

3. In der dritten Phase bereiten die Teams mit den von ihnen gesammelten Materialien und Daten (Fotos, Videos, Interviews, Tonträger, Plakate und Flyer, T-Shirts usw.) Präsentationen vor und führen

diese durch. Dabei werden aktuelle Informationen geboten, die in dieser Dichte und Anschaulichkeit sonst nirgends zu finden sind.

4. Zum Abschluss werden die Rückmeldungen der Besucher der Präsentation eingeholt, das Projekt wird reflektiert und ausgewertet.

Präsentation der Ergebnisse:

Mittwoch, 14. Juni 2006, 16.00-20.00 Uhr
Haydn-Saal
1030 Wien, Anton von Webern-Platz 1

Eintritt frei, Anmeldung per e-mail erforderlich:
sigmund@mdw.ac.at oder Tel.: (+43 1) 711 55 - 3717

■ **MARTIN SIGMUND**

Entwicklung, Organisation und Leitung der Ausbildung „invent event - Lehrgang für Eventkommunikation“. Seit Wintersemester 2003/2004 Mitarbeiter am Institut für Musikpädagogik (Lehrveranstaltungen in den Bereichen Fachdidaktik und Projektmanagement).

■ **HARALD HUBER**

unterrichtet Geschichte, Theorie und Didaktik der Populärmusik an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und leitet den wissenschaftlichen Bereich am Institut für Populärmusik.



SAXOPHON- LEHRWERKE DER POPULARMUSIK- AUSBILDUNG

■ ÜBER SAXOPHONISTISCHE SCHULEN, STILISTISCHE BREITE AMERIKANISCHER JAZZMUSIKER, DIE FREUDE AN DER ARBEIT DES LERNENS UND PRÄZISE ARTIKULATIONSZEICHEN IM NOTENTEXT

■ MARTIN FUSS IM GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER

■ **GW: Musiker, die sich intensiver mit dem Jazz auseinandersetzen wollen, sehen sich sehr schnell vor einem scheinbar schier unüberblickbaren Berg an Anforderungen (Vokabularerarbeitung, 12-Keys-Facility, Repertoireaufbau etc.)? Wirkt sich diese Problematik auf deine Auswahl der verwendeten Lehrwerke aus?**

MF: Ja, definitiv. Es gilt aus den genannten Gründen einen Lern- und Arbeitsweg zu finden, der die Studierenden in machbaren Schritten vom Ausgangsniveau in einer freudvollen und ermutigenden Art und Weise auf ein immer höheres Level führt. Dafür sind Lehrwerke geeignet, die die Bereiche Etüden, Repertoire, Improvisation und musikalische Parameter wie Artikulation und Sound vereinen. Hier habe ich mit den verschiedenen Schulen und Materialien von Jim Snidero und Bob Mintzer sehr gute Erfahrungen gemacht.

GW: Wie sind diese Werke aufgebaut?

MF: Jim Snidero bringt angepasst an die Vorkenntnisse des Studierenden in seinen Büchern „The Easy Jazz Conception“ und „Jazz Conception“ (Advanced Music) Etüden im Sinne von Paraphrasen über bekannte Standards. Dazu gibt es Play-Along-CDs, auf denen er selber spielt, sodass man eine gute Vorstellung bekommt, wie

diese Jazzstücke klingen können bzw. sollen. Der Notentext, der penibel die nötigen Artikulationszeichen enthält, wird dabei von ihm sehr genau umgesetzt. Im Gegensatz dazu geht Bob Mintzer mit dem Notentext in seinen Lehrwerken um einiges freier bzw. solistischer um, aber zu seinen Büchern später mehr. Jedenfalls kann man mit dem Material von Jim Snidero auf eine angenehme und bequeme Weise lernen, weil man mit den gut aufbereiteten Noten und Soundbeispielen alles beisammen hat. Ich nehme zu den Akkordfolgen dann oft die bekannten Melodien des American Songbooks zur Hand, so können die Studenten begleitend das Jazzrepertoire der wichtigsten Standards und des Blues erarbeiten. Zumindest die ersten Jahre sind die Snidero-Etüden fixe und beliebte Begleiter meiner Haupt- und Nebenfachstudenten.

Bob Mintzer publiziert in seinen Lehrwerken ausschließlich Eigenkompositionen und geht dabei auch in musikalische Stilikontexte wie Funk, Soul und Smooth Jazz. Seine mir für den Unterricht wichtigsten Bücher heißen „14 Blues & Funk Etudes“, „14 Jazz & Funk Etudes“ und „15 Easy Jazz, Blues & Funk Etudes“. Wer sich hier mit den hervorragenden Artikulationszeichen vertraut macht, hat schon enorm viel für das Satzspiel

und die Rhythmikschulung gelernt. Wie bereits angedeutet zeigt er auf den beiliegenden Play-Alongs mit der Yellow Jackets-Rhythmusgruppe seine ganz persönliche Herangehensweise, diese Kompositionen zu interpretieren. In Bob Mintzers Etüden sind auch Harmonisations- und Improvisationsmöglichkeiten begleitend eingebaut, sodass seine Publikationen ebenfalls als multifunktionales All-in-One-Unterrichtsmaterial eingestuft werden können. So macht das Üben und die Erarbeitung verschiedener Populärmusikstile den Studenten Spaß.

GW: Wie sind Jim Snidero und Bob Mintzer saxophonistisch einzuordnen?

MF: Jim Snidero ist ein versierter Spieler, der dem breiten Mainstream-Jazzvokabular verbunden ist. Als Pädagoge und Autor von Lehrwerken hat er sich besonders aufgrund seiner Zusammenarbeit mit dem Verlag Advanced Music weit über die Vereinigten Staaten hinaus einen Namen gemacht.

Bob Mintzer wiederum ist der prototypische amerikanische Jazzmusiker, der viele Stile beherrscht und nicht nur als Musiker, sondern auch als Arrangeur, Komponist und Big Band Leader hervortritt. Vielfach ist diese breitgefächerte Herangehensweise an Musik bei den Amerikanern nicht nur aus einer ökonomischen Notwendigkeit heraus zu beobachten, sondern, wie im Fall von Bob Mintzer, als Interesse und Pflege der verschiedenen Musiken des Kontinents von Soul bis Bluegrass zu werten. Mintzer hielt übrigens sehr lange, also noch zu Zeiten, wo er bereits sehr erfolgreich war, seinen Sessel beim Musical „Cats“ am Broadway. Ihn muss man im Saxophonfach sicherlich in einen Zusammenhang mit Bob Berg und Michael Brecker stellen. Mit Brecker hat ihn über Jahre eine Übegemeinschaft verbunden, die für ihn laut eigenen Aussagen anspornend und frustrierend zugleich war. Mintzer ist in Spiel und Sound definitiv milder und wärmer als Brecker. In jedem Fall hat die Trias Brecker/Mintzer/Berg trotz



Martin Fuss in concert

Foto: Archiv MF

ausgeprägter Einzelcharaktere und Personalstile eine Menge Gemeinsamkeiten: Neben der stilistischen Breite sicher auch die Anbindung ihres Spiels an Schaffen und Sound von John Coltrane.

www.jimsnidero.com
www.bobmintzer.com

■ MARTIN FUSS

Geboren 1960 in Wien, lebt und arbeitet als Musiker und Musikpädagoge ebenda. Klarinetten- und Saxophonstudien am Konservatorium der Stadt Wien sowie am Berklee College of Music Boston/USA. Er gilt als einer der gefragtesten Jazz- und Studiomusiker in Österreich mit breitem Spektrum von Jazz, Funk, Soul bis Pop/Rock. Seit 1991 Lehrauftrag für Saxophon sowie die Fächer Didaktik und Lehrpraxis an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Neben beinahe allen namhaften heimischen Künstlern Zusammenarbeit mit Ray Charles, Joe Zawinul, Natalie Cole, Toots Thielemans, Gil Evans, Bill Holman, Temptations, Supremes, Gloria Gaynor, EBU Bigband.
www.martinfuss.com

Bob Mintzer wiederum ist der prototypische amerikanische Jazzmusiker, der viele Stile beherrscht und nicht nur als Musiker, sondern auch als Arrangeur, Komponist und Big Band Leader hervortritt





WORKSHOPS AM iPOP

■ ÜBER DIE INNERE VORSTELLUNG BEIM IMPROVISIEREN, ADVANCED EAR-TRAINING UND WAS ODD METER-PLAYING MIT NATURTALENT ZU TUN HAT

■ HERIBERT KOHLICH IM GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER

 **GW: Als Organisator von zwei Workshops am Institut für Popularmusik im Mai und Juni 2005 hast du internationale Künstler mit Studierenden des iPOP zusammengebracht. Wie kam es zu diesen Workshops?**

HK: Zunächst wollte ich keine allgemeinen Jazz- oder Improvisationsworkshops anbieten, sondern spezielle Themen herausgreifen. Da bin ich auf Doug Johnson und sein Trio gestoßen, die das Spezialgebiet des Odd Meter-Playing auf höchstem Niveau vorzeigen und vermitteln können. Damit waren wir auch bei einem Thema, das in der Jazz-Community zur Zeit weltweit aktuell ist und das viele innovative Musiker, z.B. Brad Mehldau, immer wieder beschäftigt. Sich in Odd Meters zu bewegen, das heißt in unregelmäßigen Metren und Kombinationen aus diesen zu spielen und zu improvisieren, ist eine Herausforderung kognitiver, intuitiver und spieltechnischer Natur, die den Performer schnell an die Grenzen seiner Leistungsfähigkeit führen kann - daher auch die Anziehung auf so viele Jazzmusiker/innen.

Der zweite Workshop wurde mir über das Büro für internationale Beziehungen unserer Universität angeboten, und ich habe mich spontan darauf eingelassen, und habe es keinesfalls bereut. Alvaro Is-Rojas hat sein „Ear-Training“ auf einem unglaublich hohen Niveau vorexerziert.

GW: Zunächst zu Doug Johnson und seinem Trio: Wer sind die Musiker, und was macht ihre Besonderheit aus?

HK: Doug Johnson stammt aus Michigan und hat von der Ausbildung her sowohl einen Klassik- als auch Jazzbackground. Bei anerkannten Lehrern

hat er studiert (Dave Holland, Thomas McKinnley, George Russell) und mit wesentlichen Protagonisten nicht nur der Jazzszene gearbeitet (Gunter Schuler, Mili Bermejo, Jerry Bergonzi etc.). In Bosten unterrichtet er immer wieder am Berklee College of Music. Er hat ganz offensichtlich eine extreme, weit überdurchschnittliche Begabung für das Spiel mit ungeraden Metren wie 5/8, 5/4, 7/8, 11/8, die auch innerhalb eines Stückes wechseln können. Wir konnten auch beobachten, dass das Trio mehr oder weniger auf Zuruf ganz spontan in neue Metren wechseln kann. Beeindruckend waren u.a. besonders die Odd Meter-Arrangements von bekannten Standards.

Eduard Perez, der Bassist des Doug Johnson Trios, stammt aus Texas und spielte neben anderen mit Mick Goodrick, Bill Pierce, Greg Hopkins und Quincy Davis. Momentan lebt er in Peru und beschäftigt sich ausführlich mit Stilen des Afro-Latin-Bereichs.

Harald Tanschek stammt aus der Steiermark und war lange Zeit in den Vereinigten Staaten, wo er am Berklee College studiert hat. Jetzt ist er auch wieder viel in Österreich und Europa zu hören u.a. mit Hal Crook, Chico Freeman, Bob Brookmeyer und George Garcone. Wir haben uns erst bei diesem Workshop kennengelernt und spielen seitdem immer wieder zusammen, z.B. beim Jazzfestival Bansko 2005 (Bulgarien). Er ist ein enorm vielseitiger Musiker, hat sich ganz intensiv mit dem Odd Meter-Playing befasst und es zu einer erstaunlichen Meisterschaft gebracht.

Wenn drei Musiker so aufeinander eingespielt sind,

wie es beim Doug Johnson Trio der Fall ist, dann entstehen beeindruckende Momente spontanen Musizierens, die sehr inspirierend auf die eigene Arbeit der Studenten wirken.

GW: Was waren die Unterrichtsthemen von Doug Johnson, und wie konnten sich die Studierenden beteiligen?

HK: Zunächst ging es darum, ein Gefühl für die ungeraden Taktarten und deren Clave-Rhythmen zu entwickeln, sodass man beim Spielen nicht mehr mitzählen muss. Dazu gab es Zähl-, Klatsch- und Spielübungen. Dann ging es um die Anwendung von Odd Meter-Konzepten auf Standards und um die Motiventwicklung in Odd Meter-Stücken. Weiters referierte Doug Johnson über Cross-Rhythmen, d.h. die Überschneidung von 2er- und 3er-Metren. Didaktisch gut vorbereitet hatte Doug für die Studierenden Handouts mitgebracht.

In weiterer Folge drittete sich die Hörschaft, und Doug, Eduard und Harald arbeiteten mit den jeweiligen Instrumentalisten an spiel- und instrumententechnischen Fragestellungen und Problemen. Dann ging es auch schon in die Praxis und die Studenten versuchten sich selbst im Odd Meter-Playing.

GW: Dein Resümee des Odd Meter-Workshops?

HK: Ein voller Erfolg in musikalischer, pädagogischer und organisatorischer Hinsicht, viele Studenten, und zwar nicht nur Pianisten, machten von dem beeindruckenden Angebot Gebrauch. Zu danken ist auch der amerikanischen Botschaft in Wien, die ein Drittel der Musikergagen übernommen hat.

GW: Worum ging es beim zweiten Workshop mit Alvaro Is-Rojas?

HK: Schwerpunktmäßig stand Gehörbildung auf dem Programm als Voraussetzung für die Improvisation. Dabei vertritt Alvaro die Meinung, dass der Spieler eine ganz klare innere Vorstellung von seiner Improvisation haben muss, um seine Kreativität zu kontrollieren und nicht in ein Abspielen von Fingerfertigkeiten zu verfallen. Damit ist klar, dass man seine Improvisationen vor der Umsetzung am Instrument innerlich singen können muss. Alvaro hat diese Fertigkeit auf allerhöchstem Niveau beeindruckend vorgeführt. Als Basis seines Denkens dient ihm der Quintenzirkel, in dem er ganz bewusst fortschreitet: So beginnt er z.B. mit einem E als Terz von C-Dur zu

improvisieren, landet schließlich auf der Quint, und deutet dieses G als große Sept der neuen Tonart As-Dur, in der er dann weiterimprovisiert etc. All das singt er mit absolut sicherer Intonation vor. Neben dem avancierten Höraspekt bildet auch die 12-Keys-Facility, das mühelose Sich-Bewegen in allen Tonarten, die Grundlage für seinen musikalischen Ausdruck. Für die Studierenden war dieses öffentliche Improvisationssingen nicht immer leicht!

GW: Wer ist Alvaro Is-Rojas, und welche musikalischen Schwerpunkte setzt er in seinem eigenen Schaffen?

HK: Alvaro ist Pianist und besonders bekannt und geschätzt für seine Solo Piano-Arbeiten, die man auch auf Tonträger nachhören kann (Cadence Jazz Records, Italien). Es sind Jazz-Standards in einem sehr modernen Stil, die Alvaro Is-Rojas bevorzugt im Studio performt. Live kamen wir leider nur wenig in den Genuss seines erstklassigen Klavierspiels. Theoretisch bewegt er sich ebenfalls auf einem enorm hohen Niveau, und stellte seine teilweise vom amerikanischen Mainstream der Jazzpädagogik abweichenden musikphilosophischen und -theoretischen Gedanken sehr pointiert vor. Umfassend ausgebildet wurde Alvaro in Spanien und den USA in Klassik und Jazz. Einer großen Hörschaft wurde er als letzter Pianist und musikalischer Direktor von Josephine Baker von 1971-1974 bekannt. Heute lebt er in Schweden

Einer großen Hörschaft wurde er als letzter Pianist und musikalischer Direktor von Josephine Baker von 1971-1974 bekannt

und unterrichtet seit 1987 am Jazz Department der königlichen Musikhochschule in Stockholm Theorie, Improvisation, Gehörbildung und Klavier.

GW: Was wird für die zukünftigen Workshops am iPOP wesentlich sein?

HK: Zunächst brauchen wir eine gute Platzierung, was die Termine eines Workshops betrifft, denn zu nahe am Semesterende oder in Kollision mit anderen Veranstaltungen machen solche Fortbildungen keinen Sinn. Weiters überlege ich eine verpflichtende





Teilnahme an Workshops für meine Studenten im Rahmen des Unterrichts. Der Workshop von Alvaro Is-Rojas war nicht so gut besucht, wie ich mir das erhofft hatte, daher überlege ich diese Verpflichtung und auch Kooperationen mit anderen Jazzausbildungen in Wien, die bei solchen hochklassigen und nicht eben leicht zu finanzierenden Workshops sinnvoll wären. Die Vorlaufzeiten der Werbung müssen wir ebenfalls verlängern und die Kooperation mit anderen Instituten unserer Universität verstärken. So bin ich sicher, dass wir am Workshopsektor weiterhin erfolgreich bleiben bzw. die Außenwirkung noch verstärken können.



HERIBERT KOHLICH

Geboren 1958 in St. Pölten. Studium der (vergleichenden) Musikwissenschaften an der Universität Wien bis zum Dissertationsstadium mit besonderem Schwerpunkt auf afrikanischer und afroamerikanischer Musik. Unterricht in Vibraphon/Marimba bei Woody Schabata.

1990 Konservatoriumsabschluss in Jazzklavier und Lehrbefähigung Klavier-Jazz jeweils mit Auszeichnung.

Seit 1992 Lehrtätigkeit an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien (Tastensinstrumente der Populärmusik/Didaktik). Dozententätigkeit im In- und Ausland.

Heribert Kohlich sieht sich in erster Linie als Live-Musiker und hat eine Vorliebe für kleine Besetzungen (Duo bis Quintett).

Zahlreiche Rundfunk-, Festival- und Clubauftritte mit internationalen Jazzstars wie Doc Cheatham, Al Grey, Lew Tabackin, Art Farmer, Bobby Durham, Butch Miles, Spike Robinson, Don Menza, Ken Peplowski, Harry Allen, Oliver Jackson, George Masso, Ingrid Jensen, Bill Berry, Wayne Darling, Peter O'Mara, Danny Moss, John Allred, Howard Alden, Red Holloway, Ray Alexander, Pete Appleyard, Hal Singer, Dick Sudhalter, Ed Polcer, Jeff Clayton u.a.



SOLEÁ, NIÑO RICARDO, PACO DE LUCÍA UND MEHR

■ MARTIN KELNER BERICHTET AUS DER AKUSTIK-GITARREN-WELT DES IPOPOP

"Die Soleá bei Niño Ricardo und Paco de Lucía.

Ein Vergleich zweier estilos personales". Die Zielsetzung dieser Diplomarbeit von Ludwig Ebner war das Erfassen der Unterschiede ein und desselben Flamencostils - eben der Soleá - hinsichtlich stilistischer Parameter wie Rhythmik, Harmonik, Artikulation, Agogik, etc. Die Soleá, oft auch als Pluralform Soleares bezeichnet, gehört zu den ältesten und wichtigsten Flamencostilen. Stilistisch typische Merkmale sind der 12-schlägige Takt - compás - mit Akzentuierungen auf den Zählzeiten 3, 6, 8, 10 und 12, weiters eine harmonische Grundstruktur mit dem modo dorico als Ausgangsbasis. Die emotionale Stimmung ist ruhig und ernst, was durch die traditionelle Tonart E phrygisch zum Ausdruck kommt. Ein Teil der Arbeit bestand aus der Transkription der 1958 erschienenen Soleá „Gitanas Gaditanas“ von Niño Ricardo. Dieser wird das 1987 aufgenommene „Gloria al Niño Ricardo“ von Paco de Lucía gegenübergestellt, ein Werk, das die traditionellen Strukturen der Soleares einer weitaus komplexeren wie freieren Konzeption unterordnet und somit zu einer völlig unterschiedlichen Interpretation als Ergebnis führt. (Martin Kelner)

Niño Ricardo – Soleá: Gitana Gaditana

Niño Ricardo zählt zu den bekanntesten Flamenco-Gitarristen seiner Generation. Er war prägend für Musiker wie z.B. Paco de Lucía, und seine „false-tas“ - instrumentale Zwischenspiele - gehören zum Standardrepertoire der heutigen „tocaes“ (span.: Gitarristen).

Die Aufnahme für die Transkription von Ricardos „Gitana Gaditana“, was soviel heißt wie „Zigeunerin aus Cádiz“, ist der CD „Niño Ricardo - Toques Flamencos de Guitarra“ entnommen. Ricardo spielt diese Soleá – eine Gattung deren Grundrhythmus zwölf Schläge pro Periode besitzt - sehr frei, nicht im Sinne von „rubato“, sondern vorwärts treibend und energisch mit einem sehr harten Anschlag der rechten Hand. Trotzdem bleibt Ricardos Spiel dynamisch und er spannt große Melodiebögen. (Ludwig Ebner)

CD „Niño Ricardo - Toques Flamencos de Guitarra“, Aufnahmen aus dem Jahre 1958, erstmals erschienen 1958, auf CD veröffentlicht 1992. Erhältlich u.a. auf www.esflamenco.com

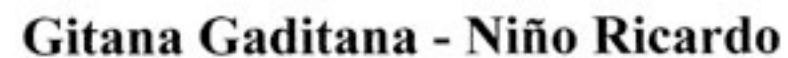
[illegible]

Foto: Archiv MK, Archiv LE

Ludwig Ebner begleitet von Harald Wiesinger

Ludwig Ebner begleitet von Harald Wiesinger

studiert Gitarre der Populärmusik
am iPOP bei Martin Kelner

AQUARIUM



■ DIE NEUE PARTYLINE DER MUSIKUNIVERSITÄT WIEN

■ **AQUARIUM 2005**
IM OST BAR BÜHNE KLUB
SCHWINDGASSE 1, 1040 WIEN

PROGRAMM

Eröffnung am 28. April
Live: TEAM LEGAT
DJ: Michael Huber (MH)

19. Mai (Programm: Horst Lackinger)
Live: AUFSTRICH, BAGBEATZ
DJ: dunkelbunt

23. Juni (Programm: Albert Kreuzer)
Live: iPOP Groove Ensemble, Andy Mayerls
Mirror' in, iPOP Jazz Ensemble
DJ: dunkelbunt (balkan hot step)

30. Juni
Live: ODO 2005, Songparade, CANDELA
DJ: MH (summer in the city)

13. Oktober
Live: MUSTOGRAFIE, GINGA
DJ: dunkelbunt + MH

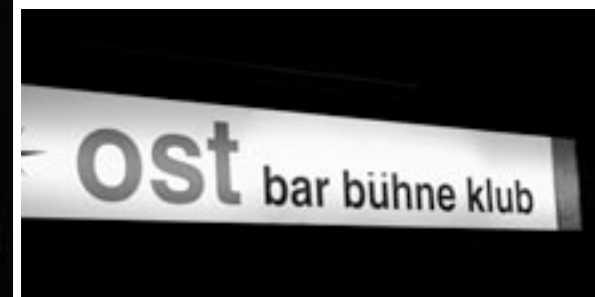
10. November (Programm: Studentenheim
Johannesgasse 8)
Live: Peruanische Musik, Bossa Nova,
BALKAN-JAZZ Jam Session
DJ: MH (from east to west)

24. November
Live: FESTLAND,
BIG BAND BOUNCE (Premiere)
DJ: HH

19. Dezember (Weihnachtsparty)
Live: MINZE, ALALIE LILT, Viola Falb u.a.
DJ: MH + Philipp Brunner

Idee und Organisation:
Harald Huber gemeinsam mit ÖH und iPOP

Fotos: Gerald Kotrba, www.geri.at



notizen