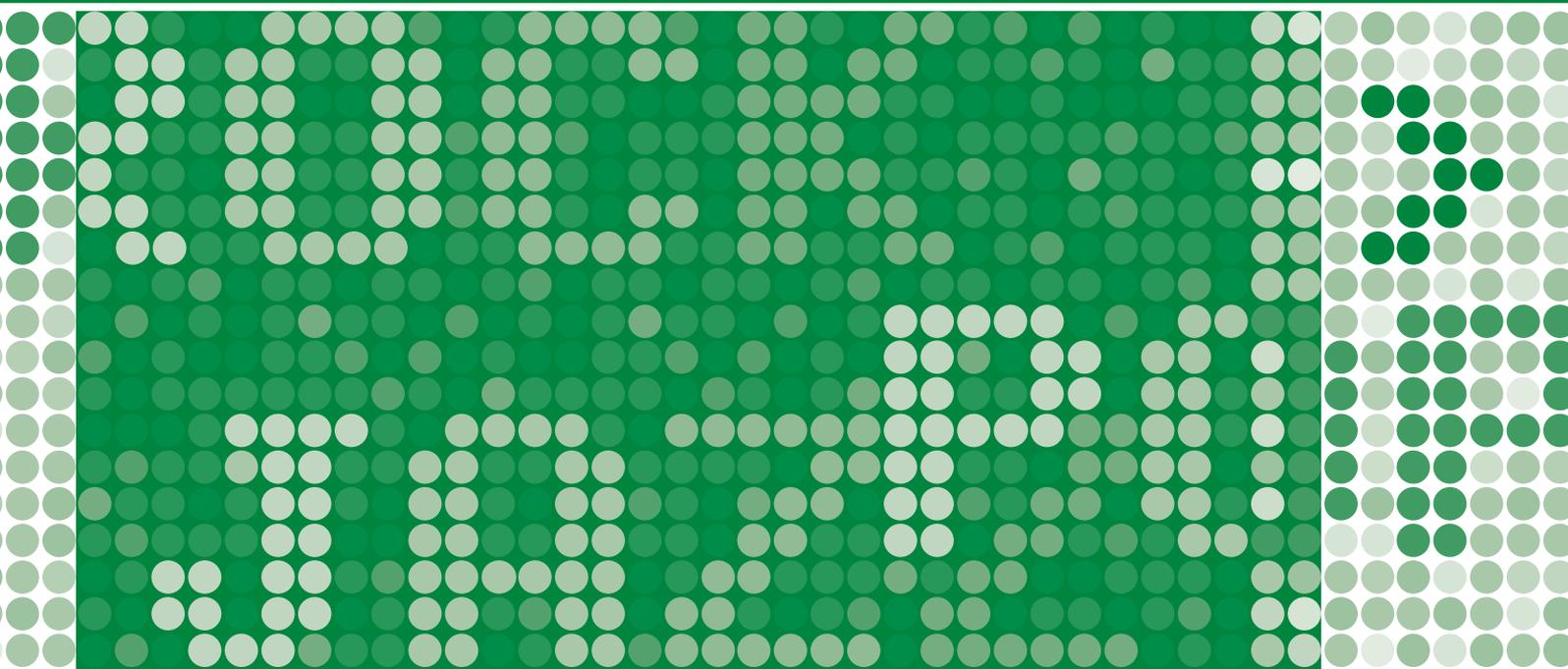


# KOLLEKTION 2014

■ MAGAZIN DES INSTITUTS FÜR POPULARMUSIK

■ UNIVERSITÄT FÜR MUSIK UND DARSTELLENDEN KUNST WIEN



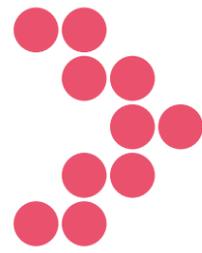
**ipop.**  
INSTITUT FÜR POPULARMUSIK

**m w**  
universität  
für musik und  
darstellende  
kunst wien

# KOLLEKTION 2014

■ **MAGAZIN DES INSTITUTS FÜR POPULARMUSIK**

■ UNIVERSITÄT FÜR MUSIK UND DARSTELLENDEN KUNST WIEN



# Impressum

**Universität für Musik  
und darstellende Kunst Wien**

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

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

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

**Redakteur:**

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

**Visuelle Gestaltung:**

**Mag. Angelika Kratzig**  
angelika@kratzig.at

# Inhalt



- 7** Editorial
- 8** Paul Urbanek über Mikrotiming, Hans Koller, den entscheidenden musikalischen Moment und die Logik des Free Jazz
- 13** Gerald Schuller: Return To Sender - Ideen für gemeinsames Üben
- 16** Gina Schwarz über aktuelle CD-Produktion „Jazzista“ und eigenes Unterrichtskonzept Bass Populärmusik
- 19** Peter Tschmuck: Is Streaming the next Big Thing? – Die Künstlerinnen-Perspektive
- 24** Gerd Hermann Ortler über Komponieren, Arrangieren und Dirigieren, Skizzen und Roadmaps, versteckte Melodien und die wahre Leidenschaft für Musik
- 30** Magdalena Fürnkranz – Neue ipop-Assistentin
- 32** Walter Chmela: Yellowjackets Ensemble
- 35** Andreas Felber: Werner lives! Was wir über Werner Pirchners Leben nach seinem Tode zu wissen glauben
- 39** Philipp Sageder über die Stimme als Instrument, indische Musik, Compositional Singing und den „Bauchklang“ in aller Welt
- 44** Günther Wildner: Aktuelle Musikbusinessliteratur
- 49** 5. „World Forum on Music“ und 35. Generalversammlung des Internationalen Musikrats in Brisbane
- 53** Bachelor-, Diplom- und Masterarbeiten 2013 im Bereich Populärmusik
- 55** Arnolddo Moreno: I see the LORD
- 58** Workshops & Vorträge 2013
- 59** ipop-CD 2014

# Editorial



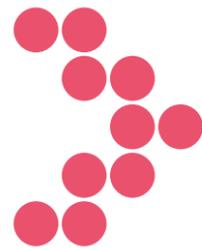
Die herausragendste Eigenschaft des vorliegenden Institutsmagazins ist die Intensität, mit der diesmal musikalische Aspekte zum Gegenstand von Betrachtungen gemacht werden. Erstmals geht das Magazin nun auch über verbale Beiträge und Illustrationen hinaus und präsentiert klingende Musik in Form einer CD-Beilage! Auf Grund der Fülle von studentischen Produktionen, die im Pophaus Studio unter der Leitung von Rudi Mille aufgenommen und gemixt werden, war der Beginn einer regelmäßigen Veröffentlichung ausgewählter Stücke eine bereits überfällige Notwendigkeit. Die vorliegende „Kollektion“ enthält Einblicke in die spezielle Werkstatt von Künstlern und Künstlerinnen wie Paul Urbanek, Gina Schwarz, Gerd Hermann Ortler und Philipp Sageder, bringt Aufsätze zu musikwirtschaftlichen Themen von Peter Tschmuck und Günther Wildner, stellt Magdalena Fürnkranz als neue Assistentin im Wissenschaftsbereich vor und zeigt Ensembleprojekte von Walter Chmela und Arnoldo Moreno. Beiträge über improvisatorische Dialoge (von Geri Schuller), die Beliebtheit des Werks von Werner Pirchner (von Andreas Felber), ein Bericht vom „World Forum on Music“ und eine Liste der Abschlussarbeiten und Workshops ergänzen das Magazin, das einen bunten Beleg für die musikalische und wissenschaftliche Vielfalt des Instituts darstellt.

Ein großer Dank gebührt auch diesmal Günther Wildner für seine hervorragende redaktionelle Arbeit und Angelika Kratzig für die ansprechende grafische Gestaltung.

Viel Spaß beim Lesen der „Kollektion 2014“  
wünscht

Harald Huber  
(Herausgeber)

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'H. Huber'.



# Paul Urbanek: über Mikrotiming, Hans Koller, den entscheidenden musikalischen Moment und die Logik des Free Jazz

■ EIN GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER



FOTO: ARCHIV URBANEK

**Günter Wildner: Du bist an der mdw in zweifacher Mission ...**

**Paul Urbanek:** Am Institut für Komposition und Elektroakustik unterrichte ich nun schon seit 1996 das Fach „Keyboards für Tonmeister“. Thomas Lang hat mich damals auf die Ausschreibung aufmerksam gemacht. Ich habe dann am Hearing teilgenommen (Live Performance an den Keyboards, Probeunterricht, Erklärung des Unterrichtskonzeptes und Interview mit der Kommission). Meine Lehrveranstaltung muss man sich als projektorientierten Unterricht auf Werkstückbasis vorstellen: Ich prüfe die Teilnehmer nicht, sondern sie geben mir ihre Ergebnisse von Filmvertonungen, Remixes, Bandarrangements und Pilot-Playbacks ab. Sie lernen also Vorprogrammieren, Komponieren, Arrangieren, die Verwendung von elektronischen Tools und die Mischung dieser mit Recordings. Der Unterricht bei den Tonmeistern ist eigentlich künstlerischer Einzelunterricht, da ich aber nur sieben Stunden zur Verfügung habe - zu Beginn 1996 waren es

vier - bilde ich bei Bedarf Gruppen von jeweils zwei Studenten (künstlerischer Kleingruppenunterricht)

Insgesamt schätze ich den musikalischen Horizont der Studierenden: Selbst wenn sich jemand auf z.B. Produktion von Klassik oder Minimal-Techno spezialisiert hat, weiß er trotzdem um die Ästhetik und Bedeutung eines Miles Davis bescheid. Die Projekte simulieren typische Produktionssituationen, z.B. Pre-Production, Post-Production, Arrangieren am Computer, Orchester und Band-Simulation, kreativer Einsatz von elektronischen Werkzeugen, Erzeugen eigener Sounds etc. Hierbei kommt uns zugute, dass die meisten Tonmeister auch ausgezeichnete Instrumentalisten sind, sodass wir gleich sinnvoll aufnehmen können, und wir lassen manchmal versuchsweise alle Sampler und Soundbibliotheken außen vor. Dann machen wir wieder eine Dancefloor-Nummer ohne Klick usw. Diese verschiedenen Herangehensweisen und Herausforderungen machen Spaß und bringen neue Erfahrungen.

**GW: Und dann noch das ipop ...**

**PU:** Da bin ich im Umfang von fünf Stunden aktiv, und das seit sechs Jahren. Die Lehrveranstaltung „Computerpraktikum“ unterrichte ich mit großer Freude. Mein Ziel ist es, den Studierenden drei Dinge zu beantworten:

1\_ Welche Software brauche ich, welche Plugins sind für die jeweiligen Erfordernisse notwendig. Da wir Apple-Computer verwenden, mit Logic Pro, versuche ich für PC-User die wesentlichen Dinge allgemein

zu erklären: Was genau macht ein Equalizer, ein Compressor oder Limiter, welches Mikrofon soll ich für welches Instrument verwenden usw. Besonders wichtig ist das Thema, wie sich die verschiedenen Korrekturmöglichkeiten (Timing, Intonation - also Quantisierung, Pitchkorrektur, Timestretching) auf musikalische Parameter auswirken.

2\_ Wie kann ich Computer, Recording Software etc. für meinen eigenen Unterricht verwenden? Man kann ja sehr schnell Playbacks zusammenbauen für Blues, Kadenz etc. und ist nicht mehr von den immer gleichen Kauf-Play-Alongs abhängig.

3\_ Wie mache ich ein Demo-Recording? Das wird in der Veranstaltung ganz konkret durchgespielt und geübt.

Im Fokus steht immer die Praxis, wobei das Spielen des Instruments mit dem Computer verbunden wird, z.B. beschäftigen wir uns mit verschiedenen hergestellten Quantisierungen und kommen darüber zu Phrasierungsübungen und dem Mikrotiming am Instrument.

Korrepetition und Klavierpraktikum unterrichte ich zur Zeit nicht, weil sich das mit meinem Stundenkontingent nicht ausgeht. Eigentlich schade, da ich gerade auf dem Gebiet Klavierunterricht und Improvisation die größte Erfahrung habe.

Ich bin außerdem seit 25 Jahren in der Privatschulausbildung tätig, aktuell am JAM Music Lab, das war früher das Gustav Mahler Konservatorium, war früher das Prayner Konservatorium. Zur Zeit gibt es ein dreiköpfiges Leitungsteam (Marcus Ratka, Joe Valentin, Andy Bartosh) und ein Gruppe von Unterrichtenden, die teilweise schon 30 Jahre zusammenarbeiten. Was man hier als Student an Improvisation, Gehörbildung, Jazztheorie etc. bekommt, ist sehr fundiert.

**GW: Nun zu deinem „Pop & Jazz Band Projekt“ – welche Inhalte und Ziele hat dieser Ensembleunterricht?**

**PU:** Zunächst habe ich bei der Einreichung der Lehrveranstaltung fünf Jahre mit einem jeweils eigenen Thema geplant. Im ersten Jahr war es ein Joe Zawinul Tribute, das wir auch auf CD verewigt haben und im zweiten südbrasilianische Musik, also nicht afrokubanisch und keine Fusion, sondern Maracatu, Choro, Chacarera, Samba im Dreiviertel- und Fünfteltakt. Heuer machen wir Funk nicht kommerzieller Natur, also „Bitches Brew“ und „A Tribute to Jack Johnson“ (Miles Davis). Bei letzterer

Platte sind alle Stück ehemaligen Boxweltmeistern gewidmet – musikalisch ist das experimenteller Jazzrock. Nächstes Jahr kommen dann Klassik-Jazz-Crossover-Stücke, die original in diesem Stil komponiert sind. Jazz ist für mich E-Musik im Sinne von ernsthafter Musik. Bei Pop-Musik frage ich mich oft, was die Kriterien dafür sind. Pop nicht als Stilbegriff, sondern im Sinne von beliebt und populär können natürlich verschiedene Musiken und Musikrichtungen werden. Der gängige Pop aus den Castingshows und den überall gleich klingenden Radioprogrammen ist ein Normprogramm. Es

Im Fokus steht immer die Praxis, wobei das Spielen des Instruments mit dem Computer verbunden wird

wird heute erfolgreichen Hits ident nachproduziert, früher hat man wenigstens noch versucht, auf dem Instrument genauso zu klingen wie sein Vorbild, daraus ist manchmal Interessantes entstanden.

Richtig problematisch und nervig ist für mich die pausenlose Berieselung durch Musik in den Medien und im öffentlichen Raum, ein nie abreißender Soundteppich ... Ich bin für eine Volksabstimmung darüber! Und die Geräusche der Natur sind überhaupt viel schöner.

**GW: Wie bereitest du das Repertoire für das Ensemble vor?**

**PU:** Heuer nur mit Leadsheets, und wir spielen frisch drauflos, eine Herausforderung, die im dritten Jahr schon möglich sein sollte. Die Originale hören wir erst später, damit man als Spieler nicht zu früh gelenkt wird. Kommunikation ist mir wichtig, das Ensemble soll gestalten können, d.h. ein Cue-Repertoire für Übergänge, Schlüsse etc. erlernen, ohne sich vorher abzusprechen. Da möchte ich hinkommen. Ich mache mich überflüssig und kann in Ruhe zuhören. Bei dieser Musik kann man ein Rubato-Stück plötzlich uptempo spielen und umgekehrt, damit kann das Ensemble experimentieren und die Stück klingen niemals gleich – eine gute Schule für Improvisation, Problemlösung und das Im-Fluss-Bleiben mit der Musik.





**GW: Was sollen die Studierenden von deinem Unterricht mitnehmen?**

**PU:** Dass Musik nicht Lego ist. Musik funktioniert in meinem Verständnis nicht nach dem Baukastenprinzip, dass man musikalisch Elemente montiert – so wird nur analysiert nach Melodie, Harmonie, Rhythmik etc. Man kann ja auch nicht aus dem Intellekt heraus Blues spielen, also: „Da spiele ich den nächsten Ton auf der 4+ und warte aber noch zwei Hundertstelsekunden länger, weil es soll laid back sein ...“ Man soll der Musik auch niemals ihr Geheimnis nehmen! Darum vermittelt ein guter und sinnvoller Unterricht mehr als nur instrumentelle, musikalische und performancetechnische Fertigkeiten. Die Auseinandersetzung mit künstlerischen Werten ist ein wichtiger Bestandteil. Die wesentlichen inneren Vorgänge, die unbewussten, instinktiven Reaktionen während des Musizierens, kann man nicht einfach erklären, verstehen - und dann „kann“ man das. Es gibt aber sehr wohl konkrete Methoden und Übungen, die einen jungen Musiker an die Grenze jener Zone führen, wo er dann seine höchst individuellen Erfahrungen machen kann.

**GW: Was hat sich noch im Musikbusiness verändert?**

**PU:** Der Künstleraufbau wurde früher noch mit einer langfristigen Perspektive betrieben, der Künstler hatte die nötige Zeit sich zu entwickeln. Heute gibt es ein Budget für eine Single oder ein Album – wenn das nicht läuft, ist es vorbei. Ob wir das wollen, sind wir Künstler niemals gefragt worden. Das hat sich einfach so entwickelt.

**GW: Welche Stationen waren die wichtigsten in deiner bisherigen Karriere?**

**PU:** Als ganz junger Musiker mit ca. 18 Jahren habe ich auf drei bis vier Tanzveranstaltungen gespielt, das hat mich irrsinnig geprägt und mich wahnsinnig für meine folgende künstlerische Entwicklung motiviert.

Damals hat ein Saxophonist mitten in der Melodie einfach aufgehört und Leute begrüßt, wir haben dahinter den Background in Schleife gespielt. Und ab Mitternacht gleichen sich die Menschen, ob sie nun Hausmeister, Spitzenpolitiker oder Industriekapitän sind, in Diktion und Gesichtsausdruck beinahe völlig. Und im Bierzelt habe ich mit den Linzer Buben gespielt, das hat mich so zum Üben angestachelt ...

**GW: Welche Bands waren danach prägend für dich?**

**PU:** Karl Sayer hat mich zu frei improvisierte Musik gebracht, das war komplett neu für mich und sehr interessant. Im Harry Stojka Express habe ich dann eine technische Grundschulung erhalten und einen sich erweiternden musikalischen Horizont: Bebop, elektrische Musik a la Pat Metheny und Contemporary Metal – mit Thomas Lang am Schlagzeug und Werner Feldgrill am Bass, Aufgabenstellung sozusagen: eine Stunde spielen so laut und schnell es geht. Klaus Dickbauer hat mich bei einem Porgy-Konzert einmal dazu gefragt: „Was macht ihr da? Wie heißt das, was ist das?“

Mit Doretta Carter hab ich dann viele Jahre gearbeitet, einerseits im Gospelduo mit ihr, andererseits mit der großen Band (12 bis 14 Musiker mit Bläsern und Sängern), mit der Zeit wurde ich der Ensembleleiter und habe die CDs produziert.

Die musikalisch und musikalisch-rhythmisch wichtigste Erfahrung war meine Zusammenarbeit mit Alegre Correa, der aus einer südamerikanischen Community in Wien kam, wo er zunächst mit der Band Mato Grosso auftrat, einer Partyband. Als wir begonnen haben, miteinander zu musizieren, hat mir Alegre gesagt, dass er so ca. 50 Stücke hätte. Auf meine Frage, wo die den aufgeschrieben oder zu hören wären, deutete er auf seinen Kopf. Ein gänzlich anderer Ansatz, als ich es bisher erlebt hatte. Die Lieder hat er mir dann beim Autofahren vorgesungen, und so habe ich sie gelernt. Besetzt waren wir zunächst als Sextett, später als Octett. Während der letzten 12 Jahre ist mein wichtigster Musikkollege Wolfgang Puschnig, mit dem ich viele CDs und DVDs produziert habe. Wir probieren ständig neue Ideen aus, egal, ob es im Rahmen einer Produktion ist, oder nur künstlerisches Interesse von uns beiden.

**GW: Mit Hans Koller hast du auch gearbeitet?**

**PU:** Uh, da könnte ich jetzt sehr viel erzählen. Er war definitiv entscheidend für mein Musikverständnis.

Hans Koller, Bernd Konrad, Wolfgang Puschnig, Paul Urbaneck, Manfred Ballasch (vlnr)



# Hans Koller - Solo 1

Comp. by Paul Urbaneck  
Based on an Improvisation by Hans Koller

Soprano Saxophone

S. Sax.

S. Sax.

S. Sax.



Paul Urbaneck  
Transkription und Reverse Composing einer freien Sopranino-Saxophon-Improvisation von Hans Koller (Seite 1) – auf CD erschienen im Jahr 2000: Paul Urbaneck – The Hans Koller Concept (Extraplatte EX 703-2)



Bei der CD „The Hans Koller Concept“ (2001) habe ich Saxophon-Improvisationen von Hans Koller und Duo-Improvisationen mit Wolfgang Puschnig nachträglich als Pianist ergänzt, also entschieden, ob ein Fis durch meinen Cmaj7-Akkord eine #11 wird oder nicht, habe einzelne Phrasen oder Rubato-Stellen durch meine Einsätze und Begleitungen rhythmisch umgedeutet usw. Ich konnte plötzlich alle musikalischen Parameter im Nachhinein definieren. Da ist ein Kosmos für mich aufgegangen. Später habe ich Ereignisse und Geräusche nachvertont und neu gedeutet, da gibt es keine Grenzen. Ein lohnender Ansatz auch für die Komposition von Filmmusik. Mit Sprache habe ich dann genauso gearbeitet – Sprache als Rhythusträger gibt mir viel musikalische Inspiration. Mit diesem interessanten Ansatz bist du nie festgelegt, du kannst komplex arbeiten oder ganz einfache Popsongs damit bauen.

**GW: Wie sind deine Begegnungen mit der frei improvisierten Musik verlaufen?**

**PU:** Mein Weg des Musik-Entdeckens hatte immer die Konstante der Improvisation, darüber wollte ich immer mehr herausfinden, letztlich dann auch im Bereich des Free Jazz. Improvisationen kann man nicht mit der gleichen Intensität nachspielen wie das Original, weil man einfach weiß, wie es weitergeht, und das hört man. Die Qualität und Eigenheit dieses Instant-Composings kann man nicht nachstellen. Mancher behauptet, der Bebop-Pianist Bud Powell nudelt, das finde ich überhaupt nicht, denn er spielt mit einer Kompromisslosigkeit, ohne Filter, ohne angezogene Handbremse, da können auch einmal „Fehler“ entstehen, aber das Ergebnis ist absolut einzigartig.

Beim Free Jazz glauben viele Menschen ja, dass da irgendetwas gespielt wird, dem ist natürlich nicht so. Dieses Missverständnis macht selbst vor Musikern nicht halt. Ältere Kollegen wollten von mir immer wieder die Bestätigung, dass die späten Sachen von Hans Koller (Saxophonkollektive) nur mehr Experimente mit wenig Substanz gewesen seien. Das konnte und kann ich nicht bestätigen. Nachdem ich mich – wie schon erwähnt - enorm intensiv mit der Musik von Hans Koller beschäftigt habe, weiß ich, dass sie strengstens motivisch gearbeitet ist, auf ganz klaren Konzepten beruht, und somit meilenweit davon entfernt ist, nur irgendetwas zu sein. Das Klangbild ist oft schräg, aber gut, es kann sich ja auch in einer Kollektivimprovisation einmal etwas

nicht ausgehen, dann merkt man das. Das passiert aber beim freien Musizieren. Dafür entsteht etwas, das man so nie komponieren und notieren könnte. Das Fehler-Zulassen ist übrigens eine Lebens- und Grundsatzentscheidung für einen Musiker. Wenn ich fehlerfrei bleiben möchte auf der Bühne, dann kann ich nur mit 80 Prozent meines Könnens spielen und gehe nie an meine Grenzen.

**GW: Wie sieht dein Übealltag aus?**

**PU:** Natürlich kann es passieren, dass ich einmal drei Wochen keinen Ton spiele, ideal ist aber eine intensive Beschäftigung mit Musik, wie sie oft im Sommer bei mir aus Zeitgründen möglich ist. Dann übe und spiele ich alleine oder mit Kollegen täglich stundenlang – wenn dieser Zustand eintritt, bin ich vollkommen ausgeglichen und glücklich, genüge mir selber, denke nicht an Arbeit, Konzerte oder sonst etwas.

**GW: Dein Schlusswort?**

**PU:** Ernsthaftes Musikersein ist ein Extremsport, mit den gleichen Belastungen verbunden, wie sei ein Schifahrer hat. Und man braucht viel Disziplin, denn wenn man z.B. frei spielt, muss man immer für den entscheidenden Moment bereit sein – und der kann einmal fünf Minuten im Halbjahr sein. Trotzdem lohnt es sich.



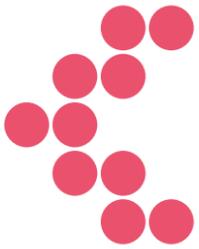
**PAUL URBANEK**

Geboren am 15. Juni 1964 in Wien. Professionelle Musikeraufbahn ab 1986.

Unterrichtet an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien die Fächer „Keyboards“,

„Computerpraktikum“ und „Pop & Jazz Band Projekt für Fortgeschrittene“ (Modul im Masterstudium), am JAM MUSIC LAB die Fächer „Jazzpiano“, „Improvisation“ und „Eartraining“. Zusammenarbeit live und im Studio mit (Auswahl): Orchestre National de Jazz, Jamalaadeen Tacuma, Ornette Coleman, Wolfgang Puschnig, Hans Koller, Alegre Correa, Izabel Padovani, Maria Pia De Vito uva. Hans Koller Preis in der Kategorie „Jazzalbum of the Year“ für die CD „The Hans Koller Concept“, 2001 [www.paulurbanek.at](http://www.paulurbanek.at)

FOTO: ARCHIV URBANEK



# Return To Sender

## Ideen für gemeinsames Üben

VON GERALD SCHULLER

„wood:shed [wudʃed] **I.** s Holzschuppen; **II.** v Sich mit einem Musikinstrument einsperren und üben, bis ein großer Fortschritt erzielt wurde, oder ein gewähltes Stück perfekt einstudiert ist.“

Mit einer gewissen Ironie setzen die Jazzer das Erlernen eines Instruments mit der gleichermaßen eintönigen wie einsamen Plackerei des Holzhackens gleich. Es schadet aber trotzdem nicht, ab und zu die Axt sinken zu lassen und sich in gleichgesinnte Gesellschaft zu begeben.

Ich will im Folgenden ein System skizzieren, mit dem sich große Übungsfortschritte in Gruppen von zwei bis fünf Personen erreichen lassen. Das Besondere daran ist, dass es mit jeder Kombination von Instrumenten funktioniert und Fähigkeiten trainiert, die „in the shed“ oft zu kurz kommen:

- **Der musikalische Einfall.** Die Fähigkeit, Motive und Phrasen im Kopf vorzuformulieren bevor sie am Instrument umgesetzt werden können.
- **Gehörbildung.** Die Fähigkeit Stufen, Intervalle und Rhythmik einer gehörten Passage zu verstehen.
- **Projektion.** Die Fähigkeit, mit großer Deutlichkeit zu spielen, vergleichbar mit der Fähigkeit einer Theaterschauspielerin, selbst im Flüsterton noch die letzte Reihe des Theaters zu erreichen.
- **Phrasierung.** Die Fähigkeit, den einzelnen Tönen einer Phrase musikalischen Zusammenhang zu verleihen.

All diese Themenfelder können mit einer einfachen Imitationsübung abgedeckt werden.

**1. EINE KURZE VORÜBUNG**

Als Einstieg empfiehlt sich eine kurze Übung, die jede/r

Teilnehmende etwa drei Mal alleine ausführen sollte. Der Ablauf ist denkbar einfach:

- Nimm das Instrument zur Hand -
- Denke an eine kurze Phrase (max. 6-8 Töne) -
- Spiele diese Phrase -
- Warte 10 Sekunden -
- Spiele die exakte Wiederholung deiner Phrase.

Es geht also erst einmal darum, Idee und Ausführung zeitlich zu trennen. Ist ein klarer musikalischer Gedanke erst einmal gefasst, ist es ein Leichtes diesen beliebig oft zu wiederholen. Eine wichtige Kompetenz für das nun folgende Spiel.

Ich will ein System skizzieren, mit dem sich große Übungsfortschritte in Gruppen von zwei bis fünf Personen erreichen lassen

**2. FÜR BEGLEITUNG SORGEN**

Bevor es losgeht, muss für eine rhythmisch gleichmäßige Begleitung gesorgt werden. Falls keine Begleitinstrumente bei der Hand sind, tut es auch ein Playback (z.B. Aebersold Vol.2 / Vol.21 / Vol.26), ein Loop oder notfalls ein Metronom.



### 3. AUF SENDUNG

Der „Sender“ ersinnt nun eine zweitaktige Phrase, behält sie gut im Gedächtnis und spielt sie anschließend in großer Deutlichkeit dem „Empfänger“ vor.

### 4. AUF EMPFANG

Der „Empfänger“ versucht nun die vorgelegte Phrase nachzuspielen. Falls der erste Versuch nicht glückt, spielt der Sender die Phrase in der korrekten Form abermals vor. Dieses Wechselspiel wiederholt sich, bis der Empfänger die Phrase fehlerfrei zu spielen gelernt hat. Nach ein paar Takten Pause schlüpft der „Empfänger“ in die Rolle des „Senders“ und das Spiel beginnt von vorne.

Ein typischer Ablauf sieht in der Transkription etwa so aus:

Sender

Empfänger 1. Versuch

Empfänger 2. Versuch

Empfänger erfolgreich

Man erkennt, dass der sendende Part vor die größere Herausforderung gestellt ist. Zum Ersten muss er Rücksicht üben und einen dem „Empfänger“ angemessenen Schwierigkeitsgrad abschätzen. Zum Zweiten muss ein eingängiges Motiv gefunden, und zum Dritten so fest im Gedächtnis verankert werden, dass es ggf. ohne die geringste Abweichung mehrmals hintereinander gespielt werden kann. Der „Empfänger“ hingegen braucht sich nur auf sein Gehör verlassen, um seinen „Sender“ möglichst rasch aus der Pflicht entlassen zu können.

### 5. IN DER PRAXIS

Für die ersten Gehversuche ist es zunächst wichtig, keine Auftakte zu verwenden.

Das Tonmaterial kann für die Elementarstufe auf Dreiklänge beschränkt bleiben und langsam auf

pentatonische und diatonische Skalen erweitert werden. Fortgeschrittene Studierende werden schließlich komplexeres Material, etwa alterierte und symmetrische Skalen, heranziehen.

Der Schwierigkeitsgrad steigt andererseits auch mit der Länge der Phrasen. So stellt das Erfinden und zuverlässige Reproduzieren viertaktiger Phrasen bereits eine erhebliche Herausforderung dar, selbst wenn man sich anfangs auf die Pentatonik beschränken mag.

Positiv zu vermerken ist der Umstand, dass diese Übung für Pop- Jazz- und Klassikinteressierte gleichermaßen offen steht. Selbst verschieden weit fortgeschrittene MusikerInnen können nach diesem System gemeinsame Übezeit verbringen. Spielerisch werden Grundlagen von Komposition, Improvisation und Gehörbildung - sogar in Abwesenheit einer Lehrperson - erworben und vertieft.

GERALD SCHULLER BEDANKT SICH BEI SILKE ALMESBERGER UND DOMINIK REISNER FÜR DIE UNTERSTÜTZUNG.



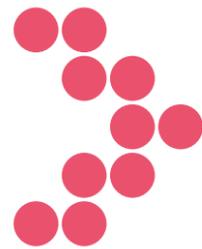
**GERALD SCHULLER** arbeitet als freischaffender Musiker, Arrangeur und Komponist in Wien. Am Institut für Populärmusik der Universität Wien hält er Vorlesungen zum Thema Pop- und Jazzharmonielehre, Arrangement und Komposition. Aktuelle Projekte umfassen seine eigene Band „Miss Moravia“, Filmmusik für Tatort „Angezählt“ (2013) und die ARTE-Dokumentation „Die Gentlemen baten zur Kasse“ (2013), TV-Musik für Red Bull Media und ORF, sowie ein gedrängter Konzertkalender, u.a. mit dem Karl Ratzer/Heinz Czadek Septett, dem Superfly Radio Orchestra und Harri Stojka.

[www.geralschuller.com](http://www.geralschuller.com)

FOTO: ARCHIV SCHULLER

CARTOON: GERALD SCHULLER





# Gina Schwarz über aktuelle CD-Produktion „Jazzista“ und eigenes Unterrichtskonzept Bass Populärmusik

■ EIN GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER



FOTO: IRIS CAMAA

Den Kontrabass muss man Schritt für Schritt für sich entdecken, zu Beginn mag es ein bisschen schwierig erscheinen, aber kaum stellt sich ein gewisses Niveau ein, beginnt es immer mehr Spaß zu machen.

**GW: Wie teilen Willi Langer und du die Studierenden auf?**

**GS:** Wer möchte, kann zum Beispiel eine Einheit zu 45 Minuten bei Willi machen und das gleiche bei mir also parallel. So können die Bassisten beide Instrumente E-Bass und Kontrabass von verschiedenen Lehrern bzw. Musikern mit teils unterschiedlichem musikalischen Verständnis, verschiedenen musikalischen und didaktischen Konzepten und ihre Stilikonen kennenlernen und studieren – optimal!

**GW: Wie sind die Vorkenntnisse der Studierenden?**

**GS:** Sehr unterschiedlich: von keine Vorkenntnisse oder schon Cello gespielt bis zu einem klassischen Kontrabassstudium. Das Ziel für die MusikerInnen könnte aus meiner Sicht zunächst einmal heißen: die grundlegenden handwerklichen Fertigkeiten am Instrument und musikalische Fähigkeiten verschiedener Stile im Allgemeinen zu erlernen und zu intensivieren, um sowohl als Musiker als auch als Lehrer auf eine gute Basis zurückgreifen zu können. Generell ist die Begeisterung für die Musik und für das Instrument essentiell, denn das braucht man als Lehrer z.B. in einer Musikschule am meisten – der Lehrer als Motivator.

Wichtig erscheint mir auch, dass unsere Studenten

**Günther Wildner: Wie hast du dich eingelebt am ipop?**

**Gina Schwarz:** Danke, sehr gut, es sind ja nun auch schon wieder 2 Jahre, die ich hier an der Musikuniversität unterrichte. Ich fühle mich wohl und habe 21 Stunden. Heuer unterrichte ich vier Studierende in der Lehrpraxis und einen Gitarristen in Instrumentalpraktikum Bass. Die Studierenden des Hauptfachs können eine Gewichtung zwischen E-Bass und Kontrabass wählen. Das hat u.a. den Vorteil, dass ein Anfänger den Kontrabass in meinem Unterricht kennenlernen kann und selber entscheidet, wie intensiv er dieses Instrument dann betreibt.

einerseits viel über die Geschichte der verschiedenen Musikrichtungen erfahren und andererseits die aktuellen Strömungen in der heutigen Musik aufmerksam verfolgen.

**GW: Welches Unterrichtsmaterial verwendest du?**

**GS:** Das eigene! Ich habe für Kontrabassanfänger einen Kurs geschrieben, weil es das geeignete Material für Erwachsene, die sich für Jazz und andere Populärmusikstile interessieren, schlichtweg nicht gibt. Es beinhaltet eine Kombination von Praxisbeispielen und Spielliteratur mit den notwendigen Technikübungen. Bei Anfängern beginne ich zum Beispiel beim Halsansatz des Basses, weil diese Lage in der linken Hand weniger Kraftaufwand benötigt, und wandere dann in den einzelnen Lektionen lagenweise zum Sattel hinunter. Für spezielle Themengebiete ziehe ich natürlich auch noch andere Unterrichtsliteratur hinzu.

Beim E-Bass ist die Fachliteratur breit und umfassend, da gibt es weniger weiße Flecken. Play-Alongs verwende ich schon auch, aber nicht so viel. Was ich wirklich empfehlen kann, ist das Spielen zu Originalaufnahmen, d.h. der Bass wird an der Anlage zurückgedreht und man spielt z.B. zum Miles Davis Quintett – einerseits Transkriptionen, andererseits eigene Basslinien. Auch was die Phrasierung und das Zusammenspiel in der Band betrifft, ist das sehr lehrreich, denn gerade diese Feinheiten können mit Noten nie hinreichend dargestellt werden und man lernt über das Hören, teils unbewusst. Diese „Methode“ habe ich vom 2008 verstorbenen Kontrabassisten Dennis Irwin. Viele amerikanische Jazzmusiker haben mir übrigens auch abgeraten, zu viel die vorgekauften Aebersold-Play-Alongs zu verwenden.

**GW: Wie bist du an die Kompositionen bei deiner aktuellen CD „Jazzista“ herangegangen?**

**GS:** Das Komponieren fällt mir nicht schwer, geht relativ schnell und findet bei mir meist am Klavier statt. Stimmungen und Sounds sind das Wichtigste in meinen Stücken. Der Anker sind Melodie und Basslinie, die Akkorde dazwischen finden sich schon. Große Bassisten Composer wie Dave Holland, Charles Mingus, Charlie Haden und Avishai Cohen haben mich für diese CD ebenso inspiriert wie die Harmonik von Richie Beirach.

Je nach Stück wird ausführlich oder weniger ausführlich notiert, also vom Leadsheet mit Thema und

Akkorden bis hin zum komplett ausgeschriebenen Arrangement.

In („Low Snake“), das Duo mit Heimo Trixner, sind alle Percussion-Sounds am Kontrabass erzeugt, der Rhythmus baut sich nach und nach auf: Bass Drum, Snare Drum, Chopsticks, Ambient-Sounds/Effekte, Basslinien, Melodien, Fills – statt einem Shaker wische ich mit einem Blatt Papier auf dem Kontrabass Korpus – dies ist auch auf einem Youtube-Video zu sehen.

**GW: Wie habt ihr aufgenommen?**

**GS:** Live im Studio – einige Tunes waren First Takes – auch die freien Stücke – bei anderen gab es Nachbearbeitungen und Effekte wo es sich anbot, z.B. bei („Brush Hour“): Drum Set mit Filter und Kontrabass mit Oktaver. Das Piano wurde in der Intro von („Santiago“) mit Schrauben präpariert und einige Mandolinmelodien wurden später darübergelegt. Tiefe Cluster, am Klavier gespielt, und das Bandoneon kamen in der („Suite Imagination“) noch nachträglich aufs Band.

**GW: Gab es einen bestimmten Ansatz oder ein Programm für die CD?**

**GS:** Meine neue CD „Jazzista“ ist in gewissem Sinne eine Reise in meine musikalische Vergangenheit. Einflüsse von Modern Jazz, Latin, Funk, Klassischer und Frei Improvisierter Musik, Odd Meter Stuff bis hin zu Tango-Elementen sind zu hören:

Latin („Hexagon“), Jazzwaltz („Silverlake“), Bandoneon-Suite teils im Tango-Style („Suite Imagination“), Modern Jazz („One Place“) dedicated to George Garzone, Odd Meter in 5/2 („For C&C“), 11/8 („Santiago“) ...

♩ = 212

LATIN-STYLE FOR C & C GINA SCHWARZ

Chords: Dm7, A6sus/F#, Gm7, Bb7sus, Gbmaj7#11, E7alt, Am7, Gm7, Ab7, Gm7, Dbmaj7#11, Cm7, Dbm7, Gbmaj7#11





Harry Tanschek,  
Gina Schwarz, Heimo  
Trixner (vlnr)



FOTO: IRIS CAMAA

**GW: Wie kamst du zu Unit Records?**

**GS:** Ich wollte diesmal ein internationales Label finden, und habe verschiedene angeschrieben. Meine beiden CDs davor waren bei einem heimischen Label (ATS-Records) erschienen. In Amerika wird teilweise nur mehr ausschließlich digital veröffentlicht, das hat mich nicht angesprochen. Als dann Harald Haerter (legendärer Gitarrist) vom Schweizer Label Unit Records großes Interesse hatte, habe ich nicht mehr lange überlegt.

**GW: Wie verändert sich das Musikbusiness aus deiner Sicht?**

**GS:** Es gibt immer mehr Musiker, das macht es nicht leichter. Ein deutscher Clubbesitzer hat unlängst gemeint, die Musikuniversitäten sollten auch Zuhörer und Publikum ausbilden – wie wahr! Die Veranstalter leiden unter Subventionskürzungen, so dass kleine Clubs in Deutschland nur mehr vier bis sechs Konzerte im Jahr machen können. Da kommen dann einerseits bekannte Stars oder lokale Bands zum Zug. Von auswärts hast du schlechte Karten. Umgekehrt wollen die Schweizer und Deutschen bei uns spielen, sagen immer wieder, dass es bei uns noch besser wäre. Was die Festivals betrifft, bist du wiederum ohne Agentur im Rücken fast chancenlos. Fazit: Lukrativ ist in Österreich im Moment eher Jazz kombiniert mit Musikkabarett. Das ist aber nicht mein Metier.

**GW: Du hast sehr viele Gigs, machst du dein Booking selber?**

**GS:** In der Regel ja, für die Tour 2013 hat mir Heimo Trixner geholfen. Wir sind in Garmisch Partenkirchen, Augsburg, Weissach und Arbon (Schweiz) aufgetreten. Die Besetzung ist neben mir Heimo Trixner (g), Harry Tanschek (dr), Jure Pukel (ts) und Benjamin Schatz (p).

Wenn du kein Management hast, aber trotzdem weiterkommen willst mit deinen eigenen Projekten, musst du dich ständig selber promoten und verkaufen - das ist nicht immer leicht, aber so läuft es eben.



**GINA SCHWARZ**

Biografie & Informationen:  
[www.ginaschwarz.com](http://www.ginaschwarz.com)

**Auszeichnungen (Auswahl):**

• Höchststipendium „BERKLEE COLLEGE OF MUSIC“, Boston, USA (Live-Audition in Perugia, Italien)

- Berklee-Best-Award Gewinnerin des Komponistenwettbewerbes „MusicMaker on Stage“ in der Sparte Jazz, 2002
- Hans Koller Preis „Side(w)man of the year“ 2007
- „Best performances of the year“ in „All about Jazz New York Best of 2007“, mit Bass Instinct, Austrian Cultural Forum N.Y.

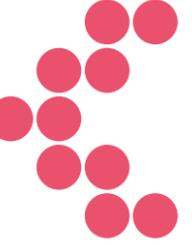
**Zusammenarbeit mit (Auswahl):**

Robert Bachner Big Band, George Garzone, Bass Instinct, Richard Oesterreicher, Global Glue, Harri Stojka, Zipflo Weinrich, Marianne Mendt, Ingrid Jensen, Sumi Tanooka u.v.a.



Aktuelle CD: Jazzista,  
2013 (Unit Records  
4426)

# Is Streaming the next Big Thing? – Die KünstlerInnen-Perspektive



■ VON PETER TSCHMUCK

■ Mitte Juli 2013 hat Radiohead-Frontmann Tom Yorke mit der Ankündigung, seinen Song-Katalog und jenen seiner Band Atoms For Peace vom Musikstreaming-Service Spotify abziehen zu wollen, für gehörigen Wirbel gesorgt. In einem Interview für die britische Tageszeitung The Guardian hat er dies sehr direkt mit „new artists get paid fuck all with this model“ begründet. Aber auch andere KünstlerInnen bliesen in gleich Horn wie Yorke. Die Mitautorin des Belinda Carlisle Hits „Heaven is a Place on Earth“, Ellen Shipley, beklagte sich laut Business Insider, dass ihr Pandora für 3 Mio. Plays ihres Songs US\$ 40 ausbezahlt hat. Sie beschuldigt Pandora, Spotify and Google für „(...) the meager, insulting, outrageous amount of money songwriters are being paid“. Und in der Tat sind einige ganz große Namen nicht über Spotify verfügbar: The Beatles, AC/DC, The Eagles, Garth Brooks, George Harrison.

Es stellt sich somit die Frage, ob und wie Musikstreaming-Services für KünstlerInnen von Wert sein können? In weiterer Folge werde ich auf das Für und Wider der Streaming-Plattformen aus Sicht der Musikschaffenden eingehen.

## IS STREAMING THE NEXT BIG THING? – DIE KÜNSTLERINNEN-PERSPEKTIVE

In einem Pitchfork-Artikel attackiert Damon Krukowski von der Band Galaxie 500 und Damon & Naomi die Musikstreaming-Service frontal. Er

rechnet vor, wie wenig sie an Tantiemen für die KünstlerInnen ausschütten. Für 13,760 Streams des Galaxie 500-Songs „Tugboat“ (veröffentlicht 1988) auf Pandora und Spotify erhielten die drei Songwriter von der US-Verwertungsgesellschaft BMI US\$ 1,26 im ersten Quartal 2012 überwiesen – das macht pro Kopf und Nase 42 US-Cents. Da Krukowski und seine Kollegen die Masterrechte an den Aufnahmen besitzen, zahlte ihnen Pandora über die digitale Verwertungsgesellschaft SoundExchange weitere US\$ 64,17 für die gesamte Nutzung des Galaxie 500-Katalogs bestehend aus 64 Aufnahmen im gleichen Zeitraum aus. Spotify, das die Rechte direkt bei den Rechteinhabern lizenziert, hat eine Rate von US\$ 0,005 pro Stream mit dem Label der Band ausverhandelt. Für 5.960 Streams von „Tugboat“, müsste Spotify US\$ 29,80 an das Label überweisen. Da aber die Rate pro Stream unterschiedlich für verschiedene Portale und für verschiedene NutzerInnen (Freemium-UserInnen vs. AbonentInnen) ausfällt, wurden unterm Strich US\$ 9,18 ausgeschüttet, die das Label noch mit den KünstlerInnen teilen muss. Krukowski kommt daher zum Schluss: „I have simply stopped looking to these business models to do anything for me financially as a musician.“

Auch die Cross-over-Cellistin Zoë Keating kommt zum selben Schluss wie Krukowski allerdings von einem anderen Standpunkt aus. In einem Guardian-Artikel wird sie zitiert: „I think Spotify is aweso-



me as a listening platform. In my opinion artists should view it as a discovery service rather than a source of income.” Keating hat im Detail die Tantiemenzahlungen in der ersten Jahreshälfte 2013 für ihre beiden Solo-Alben “One Cello x 16 and “One Cello x 16: Natoma”, die von Streaming-Services stammen, auf Google Docs publiziert. Für 232.000 Streams wurden ihr insgesamt US\$ 906,41 überwiesen. Davon zeichnete Spotify für den Löwenanteil von US\$ 808,01 für 201.412 Plays verantwortlich.

**ABBILDUNG 1: Musikstreaming-Einnahmen für Zoë Keating in der ersten Jahreshälfte 2013**

Streaming service	Number of streams	Payment in US\$	Average per stream in US\$
Spotify	201,412	808,01	0,0040
Rhapsody	7,908	54,40	0,0069
MediaNet	2,171	20,54	0,0095
Xbox Music	387	13,38	0,0346
Amazon Cloud Drive	19,875	9,30	0,0005
iTunes Match	188	0,47	0,0025
24-7 (Nuke)	59	0,32	0,0054
<b>Subtotal</b>	<b>232,000</b>	<b>906,41</b>	<b>0,0039</b>
SoundExchange		1,617,61	
YouTube CMS		930,26	
<b>Total</b>		<b>3,454,28</b>	

Abbildung 1 zeigt nicht nur, dass Spotify die weitaus wichtigste Quelle für Streamingeinkünfte für Zoë Keating ist, sondern auch, dass die Zahlung pro Stream (US\$ 0,004) unterdurchschnittlich ausfällt. Aus Sicht der Musikschaffenden sind Streams auf Xbox Music, MediaNet und Rhapsody wesentlich lukrativer. Am wenigsten wert (US\$ 0.0005 per stream) sind im Vergleich dazu die Streams auf Amazons Cloud Drive.

In der Google Docs-Auflistung, weist Zoë Keating auch die Einnahmen aus, die sie über SoundExchange (vor allem von Pandora) und YouTube Content Management System (CMS) bezieht. In der ersten Jahreshälfte 2013 haben SoundExchange US\$ 1.617,61 und YouTube US\$ 930,26 an die Künstlerin überwiesen. Alles zusammen gerechnet, hat Frau Keating also US\$ 3.454,28 im ersten Halbjahr 2013 mit Streams verdient, das sind US\$ 575,71 pro Monat. Das klingt recht hoch, ist aber bescheiden für eine Künstlerin, die

bereits so gut etabliert ist wie Zoë Keating. Legt man die von Frau Keating publizierten Wert zugrunde, so sind 5,1 Mio. Streams bei einer Lizenzrate von 0,4 US-Cents nötig, um den gesetzlichen US-Mindestlohn einer KellnerIn von jährlich US\$ 20.380 zu verdienen. Eine ähnliche Rechnung hat bereits der TheCynicalMusician.com Blog vor drei Jahren angestellt und dabei herausgefunden, dass eine KünstlerIn entweder 3.871 CD im Einzelhandel, 12.399 Downloads auf Amazon/iTunes absetzen oder 4,05 Mio. Streams auf Spotify erzielen muss, um den monatlichen US-Mindestlohn von US\$ 1.160 ausbezahlt zu bekommen.

**ABBILDUNG 2: Die Anzahl der Einheiten, die pro Absatzkanal verkauft werden müssen, um den monatlichen US-Mindestlohn 2010 zu erhalten.**

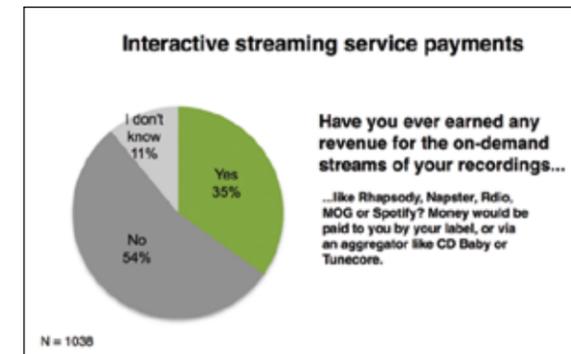


Diese Einzelfälle bieten zwar einen ersten Eindruck, welche Rolle Einnahmen von Streaming-Services für KünstlerInnen spielen, aber sie erlauben keine allgemeine Einschätzung, wie relevant diese Einkommensquelle für die Musikschaffenden ist. Das “Artists Revenue Streams”-Projekt der “Future of Music Coalition” kann dazu mehr sagen. In einer Online-Befragung (6. September bis 28. Oktober 2011) von 7.395 Musikschaffenden haben 5.013 Befragte Auskunft über ihre Einkommenssituation gegeben. Obwohl dieses Sample nicht repräsentativ ist, ist es dennoch groß genug, um die Einkommenssituation US-amerikanischer Musikschaffender einschätzen zu können.

Im Blog-Beitrag mit dem Titel “Off the Charts: Examining Musicians’ Income from Sound Recordings” präsentiert die Projektverantwortliche Kristin Thomson auch Daten zu KünstlerInnen-Einnahmen von Streaming- und Webcasting-Services.

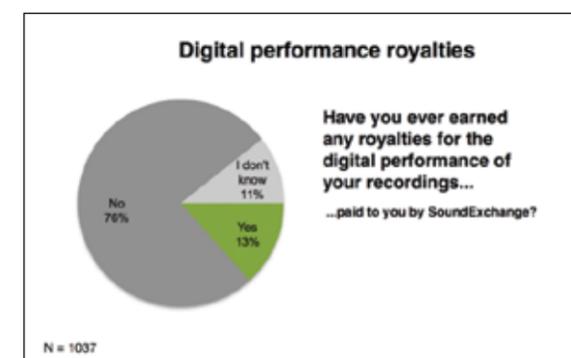
In einem ersten Schritt gaben die Befragten Auskunft darüber, ob sie überhaupt schon Einnahmen von On-Demand-Musikstreaming-Services wie Rhapsody, rdio oder Spotify erhalten haben, was eine Minderheit von 35% (363 von 1.038) bejaht hat (Abbildung 3).

**ABBILDUNG 3: Zahlungen von On-Demand Musikstreaming-Services**



Die selbe Gruppe von KünstlerInnen wurde dann gefragt, ob sie jemals von SoundExchange Zahlungen für die Nutzung ihrer Werke durch nicht-interaktive Webcaster wie Pandora, iHeartRadio or Slacker erhalten haben, was bei 13% (135 Personen) der Fall war (Abbildung 4).

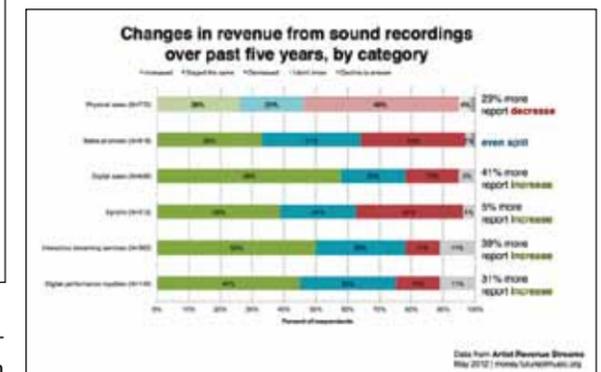
**ABBILDUNG 4: Auszahlungen von Sound Exchange**



Von der noch kleinen Gruppe Musikschaffender, die Geld von Streaming-Services erhalten haben, gab immerhin mehr als die Hälfte (51%) an, dass das Tantiemenaufkommen gestiegen ist, wohingegen nur 11% einen Rückgang in den letzten 5 Jahren feststellen konnte. Weitere 46% gaben an, dass sie in den letzten 5 Jahren mehr Tantiemen von SoundExchange bezogen haben. 14% berichteten einen Rückgang. Im

Gegensatz dazu gaben 49% der Befragten an, dass sie weniger aus dem Verkauf von Tonträgern lukrieren konnten. 26% haben im Vergleich zu den letzten 5 Jahren mehr mit den Tonträgerverkäufen verdient (Abbildung 5).

**ABBILDUNG 5: Veränderungen bei den Einkünften aus Musikverkäufen, gegliedert nach Formaten**



Die Zahlen belegen eindeutig, dass es in den letzten Jahren zu einer Verschiebung der Einnahmen vom physischen Produkt hin zu digitalen Angeboten gegeben hat. Das bedeutet allerdings nicht, dass die Einkommensverluste im Tonträgerverkauf durch die Zuwächse bei digitalen Verkäufen wettgemacht werden konnten, wie auch ein Befragter in der Studie ausführte: “though the revenue has increased,

Die Zahlen belegen eindeutig, dass es in den letzten Jahren zu einer Verschiebung der Einnahmen vom physischen Produkt hin zu digitalen Angeboten gegeben hat

it has not increased proportionately compared to the ‘traditional’ or, what used to be, ‘conventional’ outlets where product could be sold. So this is not an accurate reflection of the total of ‘real sales’, comparatively speaking.”

Da in der Studie keine Absolutwerte erhoben wurden, lässt sich daraus auch nicht ableiten, wieviel US-amerikanischer MusikerInnen mit Streaming- und Webcastingangeboten verdient haben. Zwei im





Blog-Beitrag präsentierte Fallstudien zeigen aber, dass Streaming- und Webcasting-Einnahmen für die KünstlerInnen (noch) eine vernachlässigbare Größe sind. Ein Independent-Singer/Songwriter gibt an, dass 3,5% seines Einkommens im Zeitraum von 2008-2011 von physischen und digitalen Musikverkäufen stammt. Darin enthalten sind auch die Tantiemenzahlungen der Streaming- und Webcasting-Services. Ein Jazz-Bandleader berichtet überhaupt nur 1,7% Einnahmen aus dieser Quelle in den Jahren 2006-2011. Die mit Abstand wichtigste Einnahmequelle für beide Musiker sind jedenfalls Live-Auftritte – 30,5% für den Singer/Songwriter und sogar 77,8% für den Jazz-Bandleader.

## Musikstreaming- und Webcasting-Services sind gegenwärtig vernachlässigbare Einkommensquellen für die große Mehrheit Musikschafter

In diesem Sinn kommt die Projektleiterin Kristin Thomson zum Schluss: “So, it’s pretty clear that the sources of income for sound recordings are shifting – away from brick and mortar and towards digital sales and, for some genres, sales at shows. Income from new sources [streaming and webcasting] is reported by a minority of survey respondents, but for those who have earned something, they say that it has grown over the past five years.”

Die Jahresberichte der digitalen US-Verwertungsgesellschaft SoundExchange ermöglichen auch eine Einschätzung, wie hoch die Einnahmen von Streaming- und Webcasting-Services für KünstlerInnen ausfallen. SoundExchange sammelt sie Tantiemen nicht-interaktiver Internetradios, Webcaster und Satellitenradios wie Pandora, iHeartRadio, Slacker und Sirius, um die Hälfte der Einnahmen an die RechteinhaberInnen (i.d.R. Labels), und die andere Hälfte an mehr als 90.000 Musikschafter (45% an die InterpretInnen und 5% an die Session-MusikerInnen) weiterzuleiten. Gemäß Jahresbericht 2012 hat SoundExchange US\$ 507,3 Mio. eingesammelt und nach Abzug des Verwaltungsaufwandes US\$ 459,7 Mio. an die RechteinhaberInnen und KünstlerInnen ausbezahlt. Somit haben mehr als

90.000 Musikschafter US\$ 229,9 Mio. erhalten, was einem Durchschnittswert von jährlich US\$ 2.554 pro Bezugberechtigter entspricht. Wenn wir nun im günstigsten Fall davon ausgehen, dass 20% (18.000) der Musikschafter 80% der Webcasting-Tantiemen (US\$ 183,9 Mio.) erhalten, so verdient eine “Upper-Class”-KünstlerIn US\$ 10.218 im Durchschnitt, wohingegen 80% “Lower-Class”-KünstlerInnen (72.000) sich den Rest von US\$ 46 Mio. – durchschnittlich US\$ 639 pro Bezugberechtigter – unter sich aufteilen müssen. Es klar, dass bei dieser Auszahlungshöhe kaum eine KünstlerIn von den Webcasting-Einnahmen leben kann.

### SCHLUSSFOLGERUNGEN

Musikstreaming- und Webcasting-Services sind gegenwärtig vernachlässigbare Einkommensquellen für die große Mehrheit Musikschafter. Dabei gilt zwischen InterpretInnen, Singer/SongwriterInnen und reine UrheberInnen zu unterscheiden, wobei es zusätzlich noch wichtig ist, ob eine KünstlerIn/Band über ihre Master- und Verlagsrechte frei bestimmen kann oder ob sie diese an ein Label/einen Verlag zur wirtschaftlichen Auswertung lizenziert haben. Aber auch wenn der Streaming-Markt in den nächsten Jahren weiterhin exponentiell wachsen sollte, werden die Einnahmewachse aus Streaming- und Webcasting-Tantiemenströmen keineswegs die Verluste aus dem physischen Musikverkauf kompensieren können.

Realistischer Weise können Musikschafter Streaming nicht als relevante Einkommensquelle ansehen. Nichtsdestotrotz sollten diese Plattformen als wichtiges Promotionstool für die Verbreitung der eigenen Werke angesehen werden. Zudem könnten die Streaming-Services wichtige Partner in dem Sinn werden, dass sie statt Geld mit Daten bezahlen. Sie verfügen über riesige Datenmengen, aus denen sich Informationen für eine Tourplanung und eine Album-Veröffentlichung ableiten lassen könnten. Zoë Keating, schlägt daher in einem Blog-Beitrag vor, dass Musikstreaming-Services ihre Daten mit den KünstlerInnen teilen sollten, damit diese die Daten monetarisieren können: “I wish I could make this demand: stream my music, but in exchange give me my listener data. But the law doesn’t give me that power. The law only demands I be paid in money, which at this point in my career is not as valuable as information. I’d rather be paid in data.” So gesehen

ist das wertvollste Asset für Musikschafter in der digitalen Ökonomie der Zugang zu Daten, die sie dann selbst in Geld ummünzen könnten.

### QUELLENANGABEN

Business Insider, “My Song ‘Heaven Is A Place On Earth’ Was Played More Than 3 Million Times On Pandora And I Was Paid Less Than \$40”, 8. Juli 2013 (abgerufen am 19. September 2013): [www.businessinsider.com/hit-songwriter-slams-pandora-royalty-rate-2013-7](http://www.businessinsider.com/hit-songwriter-slams-pandora-royalty-rate-2013-7)

Keating Zoë, “What I want from Internet radio”, 14. November 2012 (abgerufen am 26. September 2013): <http://zoekeating.tumblr.com/post/35737991443/what-i-want-from-internet-radio>

Pitchfork, “Making Cents” by Damon Krukowski, 14. November 2012 (abgerufen am 20. September 2013): <http://pitchfork.com/features/articles/8993-the-cloud/>

TheCynicalMusician.com, “The Paradise That Should Have Been”, 21. Januar 2010 (abgerufen am 20. September 2013): <http://thecynicalmusician.com/2010/01/the-paradise-that-should-have-been/>

SoundExchange, 2013, Annual report for 2012: [www.soundexchange.com/wp-content/uploads/2013/06/2012-Annual-Report-06-13-13.pdf](http://www.soundexchange.com/wp-content/uploads/2013/06/2012-Annual-Report-06-13-13.pdf)

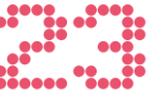
The Guardian, “Streaming music payments: how much do artists really receive?”, 19. August 2013 (abgerufen am 20. September 2013): [www.theguardian.com/technology/2013/aug/19/zoe-keating-spotify-streaming-royalties](http://www.theguardian.com/technology/2013/aug/19/zoe-keating-spotify-streaming-royalties)

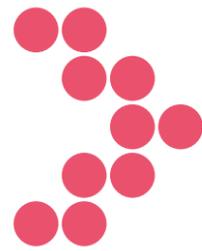
The Guardian, “Thom Yorke blasts Spotify on Twitter as he pulls his music”, 15. Juli 2013 (abgerufen am 19. September 2013): [www.theguardian.com/technology/2013/jul/15/thom-yorke-spotify-twitter](http://www.theguardian.com/technology/2013/jul/15/thom-yorke-spotify-twitter)



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

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





# Gerd Hermann Ortler über Komponieren, Arrangieren und Dirigieren, Skizzen und Roadmaps, versteckte Melodien und die wahre Leidenschaft für Musik

■ EIN GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER



FOTO: ARCHIV ORTLER

**GW: Günther Wildner: Wie hat es dich ans ipop verschlagen?**

**Gerd Hermann Ortler:** Ich bin nun seit einigen Jahren freischaffend als Komponist, Arrangeur und Dirigent tätig, dabei habe ich auch die große Freude öfters mit Wolfgang Puschnig zu arbeiten, der dadurch auf mich aufmerksam wurde. 2012/2013 habe ich dann vom Leitungsteam des ipop den Auftrag bekommen, „Komposition und Arrangement 05“ für die Master-Studenten zu unterrichten. Da ich in dieser Zeit gut gearbeitet und niemanden umgebracht oder ernsthaft verletzt habe, unterrichte ich nun im Studienjahr 2013/14 im Wintersemester „Komposition und Arrangement 03 und 05“, sowie das Fach „Spezielle musikalische Strukturanalyse Populärmusik“. Im Sommersemester halte ich die Lehrveranstaltungen „Komposition und Arrangement 04“, sowie „Ensemble und Ensembleleitung 01 und 02“ ab.

**GW: Was sind die Inhalte bei deinen Veranstaltungen?**

**GHO:** In „Komposition und Arrangement 03“ beispielsweise erarbeiten wir zunächst notwendige theoretische Grundlagen im Anschluss an den schon belegten Unterricht von „Arrangement 1+2“, dann sollen alle Teilnehmer ein Big Band-Stück komponieren oder arrangieren. Diese Werke werden dann im zweiten Semester im Rahmen der Veranstaltung „Ensembleleitung 01“ mit der ipop-Big Band einstudiert und uraufgeführt. Um noch gezielter und konzentrierter an den Stücken arbeiten zu können, werde ich neben dem Gruppenunterricht auch noch Einzelstunden einplanen, damit die Studierenden ein persönliches Feedback zu ihren Werken bekommen. Die Masterstudenten bei „Komposition & Arrangement 05“ wiederum schreiben für das ipop-Composers Ensemble, bestehend aus Streichquartett, vier Bläsern und Rhythmusgruppe. Dieses Ensemble habe ich bereits letztes Jahr eingeführt. Es besteht neben Studierenden unseres Institutes auch aus Studierenden anderer Abteilungen. Getragen von diesem institutsübergreifenden Gedanken präsentiert das ipop-Composers Ensemble die Werke der Masterstudenten im zweiten Semester bei einem Konzert. Die Verbindung von Theorie und Praxis finde ich sehr wichtig. Alle Abgänger, ob sie nun künstlerisch tätig sind oder pädagogisch arbeiten oder beides, sollen erlebt haben, wie es ist, Musik zu schreiben, diese mit einem Ensemble zu proben und vor Publikum aufzuführen.

**GW: Wie sind die Vorkenntnisse der Studierenden?**

**GHO:** Sehr unterschiedlich, manche haben schon

Erfahrung im Schreiben und liefern sehr gute Arbeit, andere haben bisher eher selten Musik arrangiert oder komponiert. Man darf auch nicht vergessen, dass der Lernprozess und die Qualitätsentwicklung eines Komponisten viel langsamer ist als das bei einem Instrumentalisten der Fall ist, weil die Standortbestimmung viel seltener stattfinden kann.

Die Verbindung von Theorie und Praxis finde ich sehr wichtig

**GW: Wie war deine musikalische Ausbildung?**

**GHO:** Ich habe in Wien Saxophon und am Jazzinstitut der Kunstuniversität Graz Komposition und Arrangement studiert. Schon in dieser Zeit habe ich begonnen, für verschiedene Ensembles zu schreiben, z.B. für Partyka Brass. Noch während meines Studiums habe ich dann das GHO Orchestra gegründet, das Konzertprogramm „Hermannology“ komponiert und als CD eingespielt. Da waren 23 Musiker aus sieben Nationen dabei, ein riesiges Projekt. Aber es hat sich ausgezahlt, denn ich habe daraufhin 2010 vom „DownBeat Magazine“ den „DownBeat Student Music Award“ für mein eigenwilliges Arrangement des Madonna-Titels „Like A Virgin“ verliehen bekommen. Anschließend habe ich das Staatsstipendium für Komposition und noch weitere Preise erhalten, u.a. nochmals den „DownBeat Student Music Award“ in der Kategorie „Outstanding Performance“ für ein Arrangement für das Metropole Orchestra. Die Zusammenarbeit mit diesem Orchester hat sich dann mit weiteren Projekten fortgesetzt, dabei habe ich es 2013 auch erstmals dirigiert. Das fast 60-köpfige Metropole Orchestra ist eines der weltweit führenden Orchester im Bereich Jazz, Pop, Filmmusik und besteht aus einer Big Band mit zusätzlich Streichern, Bläsern und zwei Percussionisten.

**GW: Was waren weitere musikalische Stationen?**

**GHO:** 2011 war mein GHO Orchestra die Stageband des „Porgy & Bess“ in Wien. Hierbei wurden drei von mir komponierte Konzertprogramme für unterschiedliche Besetzungen abwechselnd monatlich aufgeführt. Darunter war auch mein Concerto für Altsaxophon und Kammerensemble mit Wolfgang Puschnig als Solisten.





Außerdem folgten weitere Aufträge von anderen Institutionen und Klangkörpern, wie etwa der HR Bigband Frankfurt, dem Transart Festival und den Vereinigten Bühnen Bozen. 2012 habe ich die Hymne für das 30-jährige Jubiläum des Südtirol Jazzfestivals geschrieben, welche von Paolo Fresu, Jim Black, Hamilton De Holanda und Nils Wogram uraufgeführt wurde. Ein Highlight 2013 war die Uraufführung meiner Komposition „Translation - Concertino for Chamber Orchestra“ im Wiener Konzerthaus durch das Wiener KammerOrchester. Mit diesem Orchester gibt es 2014 im Konzerthaus ein weiteres Projekt, diesmal gemeinsam mit dem Joshua Redman Quartet. Hier werde ich dirigieren und auch meine Auftragskomposition, ein Stück für Joshua, Aaron Goldberg und Kammerorchester im Großen Saal vorstellen.

**GW: Wie geht es dir mit dem Dirigieren, wie hast du das erlernt?**

**GHO:** Die ersten Grundlagen habe ich bereits in jungen Jahren von meinem Opa, der Kapellmeister war, vermittelt bekommen. Später habe ich im Rahmen meines Kompositionsstudiums vor allem bei Ed Partyka vieles dazugelernt. Er war mein Lehrer, ist Leiter des Jazzinstituts in Graz und ständiger Gastdirigent der HR Big Band. Zudem habe ich im Laufe der Zeit einige hervorragende Dirigenten kennen gelernt, die meine Stücke aufgeführt haben. Bei manchen habe ich dann auch Unterricht genommen. Hierbei war Steve Sidwell sehr interessant für mich, der das Metropole Orchestra beim Projekt „The Music of Jeff Buckley and Gary Lucas“ dirigiert hat, wo ich einen Großteil der Arrangements lieferte. Da ist sogar eine Freundschaft entstanden. Doch eines sollte man nicht vergessen: Dirigieren ist wie Komponieren, vieles kann man nicht von anderen lernen, man muss selbst draufkommen. Neben dem Handwerk und der Theorie sind die Persönlichkeit und der psychologische Faktor sehr wichtig, denn es geht beim Dirigieren um die Vermittlung und die Umsetzung einer musikalischen Vorstellung, was weit über das reine Takt-Schlagen hinaus geht. Da braucht man mehr als nur technisches Rüstzeug, wenn man vor bis zu 60 Musiker\_innen steht. Das war für mich am Anfang eine große Herausforderung, zumal ich zumeist wesentlich jünger bin als viele Mitglieder der Ensembles, mit denen ich arbeite.

**GW: Du dirigierst ja auch deine eigenen Sachen ...**

**GHO:** Ja, richtig, hier musste ich lernen mich auf die

Ensembleleitung zu konzentrieren, d.h. den Komponisten in mir zur Seite stellen, der dann immer hören will, ob eh alles so klingt, wie mit dem inneren Ohr geplant.

**GW: Bei der klassischen Big Band muss man ja weniger durchdirigieren.**

**GHO:** Das mag sein, wenn es eher konventionell dahingeht. In meiner Musik kommen aber auch viele Teile ohne Rhythmusgruppe vor, wo der Dirigent für den Puls verantwortlich ist. Ich habe mittlerweile die Erfahrung gemacht, dass ein Dirigentenstab bei solchen Sachen wirklich auch im Jazz sehr nützlich sein kann. Und bei größeren Klangkörpern ist eine klare Sichtbarmachung der Einsätze und des Pulses mit dem Stab sowieso von Vorteil, denn es gilt: je größer das Ensemble desto schwerfälliger ist es und desto größere Timing-Differenzen können auftreten.

**GW: Hast du Vorlieben bezüglich verschiedener Musikstile?**

**GHO:** Ich mag grundsätzlich die Vielfalt, schätze die Abwechslung und bin neugierig. Meine Tonsprache ist genreübergreifend, denn ich empfinde Musik nicht als zerteilt und abgrenzend. Dies spiegeln auch meine Projekte wieder, denn diese sind ebenfalls stilübergreifend und eröffnen immer wieder neue instrumentale Konstellationen, Möglichkeiten und Herausforderungen: Aktuell schreibe ich beispielsweise eine Suite für Solo-Bassposaune und Posaunenensemble für Mark Gaal, den Bassposaunisten der Wiener Philharmoniker.

**GW: Wurde dir die Musik schon in die Wiege gelegt?**

**GHO:** In gewisser Weise ja, schon mein Großvater hat Klavier gespielt und war Kapellmeister, mein Onkel ist Klarinettist und Musiklehrer, mein Vater spielt Saxophon, so wie überhaupt alle in meiner Familie ein Instrument spielen. Musik war nie etwas Exotisches bei uns, sondern etwas ganz Natürliches. Ich muss mich z.B. bei den Castingshow-Interviews immer sehr wundern, wenn die Teilnehmer erklären „Musik ist das Größte für mich, ohne Musik kann ich nicht leben“. Das ist definitiv nicht mein Musikverständnis, denn Musik ergibt sich ganz natürlich aus dem eigenen Leben. Sie ist da, wie die Luft zum Atmen, aber niemand würde sagen: „Luft ist das Größte für mich, ohne Luft kann ich nicht leben!“. Tendenziell ist es sogar ein Problem, dass Musik so oft mystifiziert wird. Das baut Barrieren

FOTO: ARCHIV ORTLER



auf, mehr als genug Leute glauben, Musik, die ihnen noch fremd ist, nicht verstehen zu können und probieren es dann erst gar nicht.

Ein schönes Gegenbeispiel fand letztes in der Nähe meines Heimatortes im Oberen Vinschgau in Südtirol statt: Meine Komposition „Changing Landscape“, ein Auftragswerk für die „Kulturlandschaftstage 2013“, wurde vom GHO Orchestra uraufgeführt. Dazu wurden vier Bühnen im Saal verteilt, die teils abwechselnd, teils simultan von den Musikern in unterschiedlichen Formationen bespielt wurden. Das Publikum war aufgefordert den unbestuhlten Saal während des 40-minütigen Stücks zu begehen und sich seine akustische Perspektive selbst auszusuchen. Die Haltung zu einem Thema ist auch immer eine Frage des eigenen Standortes – das war der philosophische Hintergedanke.

Musikalisch war manches sehr komplex, dicht und intensiv, aber das Feedback des teilweise unerfahrenen Publikums war extrem positiv, weil es sich eingebunden fühlte und es ein unmittelbar zugängliches Erlebnis gab – also kein pseudointellektueller Stacheldraht um die Musik gespannt wurde. Niemand soll und darf von Musik ausgeschlossen werden.

**GW: Der unglaublich große Output an Musik lässt sich ja auch gar nicht mehr überblicken ...**

**GHO:** Musik ist heute zwar sehr leicht zugänglich, man kann die komplette Musik aller Epochen und Länder online in kürzester Zeit durchhören, gleichzeitig verengt sich aber der Mainstream immer mehr. Das Radio-Musikprogramm in Sizilien klingt gleich wie jenes in Schweden. Wahrscheinlich auch deshalb, weil die Musikindustrie unter einem extremen wirtschaftlichen Druck steht und sich keine kommerziellen „Fehlritte“ leisten kann. In der Filmmusik werden richtige Orchester beispielsweise aus Kostengründen immer seltener eingesetzt. Es ist aber nicht egal, ob ich eine Oboe anblase oder die Oboen-Taste auf dem Keyboard betätige. Bei Musik geht es immer um das Wie, die Phrasierungsbögen, die Tongestaltung, das wird heute stark wegrationalisiert, musikalische Dimensionen werden ausgeradiert – das wirkt sich natürlich auch darauf aus,

wie künftige Generationen Musik hören, erleben und - falls möglich – als Musiker von ihr leben werden. Es stellt sich die Frage, ob wir als Gesellschaft bereit sind, Verantwortung für ein vielfältiges Kunst- und Kulturleben zu übernehmen. Das Metropole Orchestra, das regelmäßig Grammys gewinnt und sehr gute Arbeit leistet, hat 2013 ein Drittel seiner staatlichen Förderung verloren, das ist bedrohlich, noch dazu soll es 2017 komplett autonom wirtschaften. So ähnlich oder noch schlimmer geht es momentan vielen Orchestern weltweit, denn in Zeiten wirtschaftlicher Krisen verschiebt sich der Fokus und Musik wird auf ihren finanziellen Nutzen reduziert.

**GW: Wie gehst du ans Arrangieren heran?**

**GHO:** Das ist sehr unterschiedlich: „Like A Virgin“ habe ich zum Beispiel so zersägt, dass man nicht mehr von einem Arrangement, sondern von einer Re-Komposition sprechen kann. Bei Arrangement-Auftragsprojekten ist die künstlerische Freiheit natürlich eingeschränkter, denn das Ziel ist, dass der Auftraggeber - oder wie manche es nennen - der Kunde, am Ende zu seiner und zu aller Zufriedenheit auf der Bühne gut dasteht. Grundsätzlich kann ich mich dabei aufgrund meiner breiten musikalischen Interessen gut einfühlen. Wichtig ist mir aber

„Like A Virgin“ habe ich zum Beispiel so zersägt, dass man nicht mehr von einem Arrangement, sondern von einer Re-Komposition sprechen kann

auch beim Auftragsarrangieren, eine persönliche Duftmarke in der Musik zu hinterlassen. Deswegen werde ich auch engagiert. Als am Fließband produzierender Kommerzarrangeur bin ich nicht bekannt, das interessiert mich auch nicht.

Bei Auftragsprojekten ist die größte Herausforderung unter Zeitdruck kreativ zu sein, denn die Kosten eines großen Klangkörpers belaufen sich auf € 15.000 pro Tag und mehr. Jede Verzögerung wäre ein Grund für einen Herzinfarkt!

**GW: Wie startest deine konkrete Arbeit dabei?**

**GHO:** Nachdem ich von einem Auftraggeber, wie beispielsweise einem Orchester oder einer Rundfunkanstalt, für ein Projekt gefragt werde, nehme





ich Kontakt zum Künstler, dem Star des Abends, auf und wir schauen, ob die Chemie passt und wir ähnliche Vorstellungen haben. Sollte dies der Fall sein, so besprechen wir den Arbeitsmodus und stecken den musikalischen Rahmen ab. Dann folgen die Verhandlungen mit dem offiziellen Auftraggeber,

## Dann mache ich mir eine Roadmap, einen Fahrplan, der den Bogen der gesamten Komposition zeichnet

wo alle Details geklärt werden. Dann erst beginnt die Arrangier-Arbeit, wobei der Arbeitsmodus mit dem Künstler und die Frequenz des Austausches von Projekt zu Projekt variieren. Es ist schon vorgekommen, dass jemand ständig Zwischenergebnisse haben wollte – das kann dann manchmal auch sehr nervig sein. Wichtig ist nämlich, dass man eine Vertrauensbasis aufbaut. Ein gutes Beispiel hierfür ist Ad Visser, ein in den Benelux-Ländern sehr erfolgreicher Songwriter und DJ. Er hat mich eigenständig und in Ruhe arbeiten lassen, er meinte nur zu Beginn: „Es gibt tausend richtige Wege zu einem guten, stimmigen Ergebnis, aber auch hunderttausend falsche ...“ Am Ende waren alle glücklich – ich habe also offensichtlich eine gute Abzweigung erwischt.

### GW: Was steht noch für die Zukunft an?

**GHO:** Mein nächstes Arrangier-Projekt ist für den Hessischen Rundfunk. Da arrangiere ich für die HR Big Band und das HR Sinfonieorchester Frankfurt,

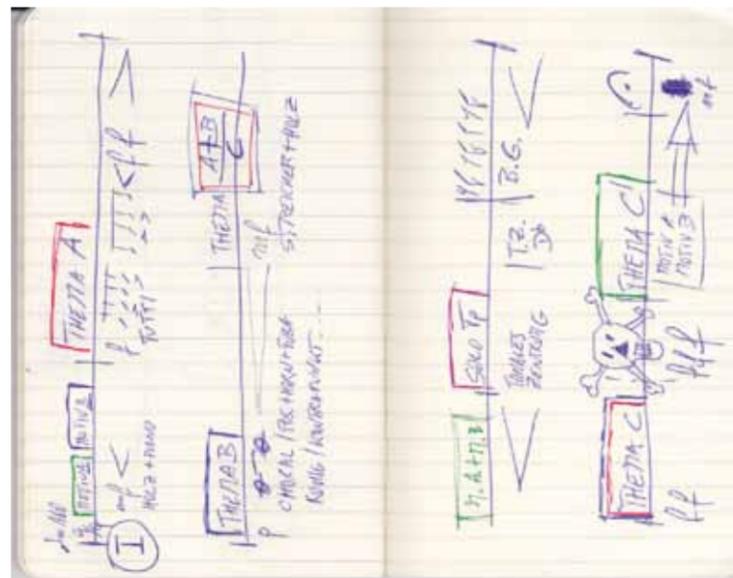
die bei diesem Projekt zu einem einzigen Klangkörper verschmelzen werden. Zu dieser Musik werden 60 Jugendliche in einer umgebauten Industriehalle nach einer einstudierten Choreographie tanzen. Die Aufführungen sind im April 2014 in Frankfurt.

### GW: Wie gehst du beim reinen Komponieren vor?

**GHO:** Hier ist zunächst wichtig zu wissen, für welches Ensemble ich schreibe, denn jedes hat seine Eigenheiten. Wenn ich für mein GHO Orchestra komponiere, kenne ich natürlich die Stärken und Schwächen der ausführenden Musiker. Wobei meine Musiker fast nur Stärken haben! Wenn ich für ein mir unbekanntes Ensemble schreibe, so versuche ich, wenn möglich, es mir vorher anzuhören. Auch der persönliche Kontakt mit dem Solisten ist sehr hilfreich, um einen gezielten Kompositionsprozess in Gang zu bringen.

Wenn ich dann zum Komponieren übergehe, so verläuft dies zumeist nach diesem Muster: Ich versuche eine Geschichte zu erzählen, d.h. ich suche sogenannte Hauptdarsteller in Form tragfähiger Hauptthemen mit Entwicklungspotential, dann suche ich mir Nebendarsteller, das sind oft technisch schwierigere, würzigere Motive, die weniger Entwicklungspotential haben, die Geschichte aber an ganz bestimmten Stellen wesentlich bereichern. Zu Beginn stehen also die Darsteller, die musikalischen Elemente und die Entwicklung eines Klangbildes, eines Grundsounds für das Stück, der aus diesen Darstellern entsteht. Das trage ich in mein Skizzenheft ein, arbeite dabei viel mit Farben, suche Kombinationsmöglichkeiten, füge Töne hinzu, lasse andere weg - ich klopfe das Material also ganz handwerklich nach seinem Potential ab. Dann mache ich mir eine Roadmap, einen Fahrplan, der den Bogen der gesamten Komposition zeichnet. Hier geht es um Intensität, Climax, Texturen/Strukturen, Rhythmen usw. Ich definiere also A und Z der Geschichte, oft stelle ich auch wieder um, aber das Gerüst hilft zu Beginn. Man sollte sich ja nicht verlieren oder verirren, gerade wenn man für große Besetzungen schreibt. Wenn ich das habe, dann schreibe ich gleich aus dem Kopf die Partitur im Notationsprogramm, orchestriere komplett in diesem Moment, denn da höre ich das meiste schon. Freilich gibt es im Laufe dieses Prozesses ständig neue Inspirationen, Melodien, die mich anspringen und denen ich sofort nachgehe. Die Basis bleibt zumeist aber die Roadmap als roter Faden.

Beispiel für eine Roadmap



### GW: Hast du auch Schreibblockaden?

**GHO:** Sagen wir so: Manchmal verstecken sich die Melodien in irgendwelchen Ecken und wollen nicht herauskommen. Da suche ich dann Anstöße für kreative Einfälle, z.B. schaue ich aus dem Fenster und nehme jedes weiße Auto als Note C, jedes rote Auto ... am Ende habe ich dann z.B. acht Töne, die ich mir genau anhöre mit geschlossenen Augen am Klavier, ich lasse sie wirken – dann wäge ich ruhig ab, was ich damit machen kann. Da muss man jeden Stress ablegen!

Ich sage meinen Studierenden immer wieder, dass es in dieser Phase sehr wichtig ist, dass man nicht sofort jede aufgeschriebene Note beurteilt und sich dadurch blockiert, denn die Möglichkeiten der Motiv-Entwicklung sind unbeschränkt und was einem heute als nicht so gut vorkommt, ist morgen vielleicht Teil eines wunderbaren Motivs oder Themas. Das ist Komponieren – aus wenig viel machen! Eine Vielzahl von Meisterwerken der Musikgeschichte bestätigt genau das.

### GW: Welcher Musiker war am Prägendsten für dich?

**GHO:** Ganz sicher Bob Brookmeyer, er ist der Ausgangspunkt einer ganz wichtigen Strömung im orchestralen Jazz. Er war der Lehrer von John Hollenbeck, Maria Schneider und vielen anderen zeitgenössischen Komponisten, die heute die Szene prägen. Er hat Elemente der Big Band mit Elementen der klassischen zeitgenössischen Musik verbunden, hat Zeit seines Lebens aber nie die Anerkennung erhalten, die ihm zugestanden wäre. Unter Fachleuten freilich ist sein großer Stellenwert unbestritten. Ed Partyka, der sein Schüler war und mich in Graz sehr gefördert hat, hat mich persönlich mit Bob Brookmeyer bekannt gemacht. Bei unserem ersten Treffen habe ich Bob meine Komposition „Hermannology“ vorgespielt, und er bat mich sofort ihm ein Exemplar der Partitur zu überlassen. Sein Kommentar war, dass einen das Stück, ob man es mag oder nicht, auf einen fahrenden Zug ziehe, von dem man erst nach Ende wieder absteigen könne – und das sei eine der tollsten Fähigkeiten, die Musik hat. Das war etwas ganz Besonderes für mich, weil ich in meinen Anfängen als Komponist bei manchen Jazzlehrern nicht unumstritten war und öfters in der Kritik stand, da sie meinen Stil zu schwierig und zu wenig traditionell fanden. Dann habe ich Unterricht bei Bob Brookmeyer genommen, wo wir meine Stücke besprochen haben und er mir wertvolle Tipps

und Konzepte zum Komponieren mitgegeben hat. Das war eigentlich der Schlüsselmoment, woraus die Maxime meines musikalischen Schaffens entstanden ist, Hörer mit meiner Musik gefangen zu nehmen und bis zum Ende zu packen und zu fesseln – egal ob die Musik „gefällt“ oder nicht.

### GW: Worum geht's insgesamt beim Musik-Studieren?

**GHO:** Beim Musik-Studieren geht es meiner Meinung nach darum, die Freude an der Musik weiter auszubauen, nicht zu verlieren und sich dabei handwerklich und künstlerisch weiterzuentwickeln. Wer unentschlossen ist und nicht bereit ist, diesen Weg mit Leidenschaft zu gehen, sollte sich sehr gut überlegen ob dies der richtige Pfad für ihn ist, denn die Universität ist ein weitgehend geschützter Raum, und in den seltensten Fällen erwartet die Musikwelt Absolventen und Absolventinnen mit offenen Armen. Daher ist neben den musikalischen und wissenschaftlichen Grundlagen die Notwendigkeit der Eigeninitiative das Wichtigste, was einem beim Musikstudium vermittelt werden sollte. Denn für Musiker und Musikerinnen mit Talent, Kreativität, individueller Aussagekraft, Opferbereitschaft und Leidenschaft wird es meiner Meinung nach, trotz aller Schwierigkeiten, immer einen Platz in der Musikwelt geben.



### GERD HERMANN ORTLER

wurde 1983 in Südtirol geboren. Er lebt in Wien und arbeitet als Komponist, Arrangeur und Dirigent für zahlreiche Ensembles und Institutionen aus dem internationalen

Jazz- und Klassik-Bereich: Metropole Orchestra, HR Bigband, HR Sinfonieorchester Frankfurt, Wiener KammerOrchester, Südtirol Jazzfestival, Wiener Posaunenensemble, Lucerne Jazz Orchestra, Transart Festival, Wiener Konzerthaus, Vereinigte Bühnen Bozen u.v.m.

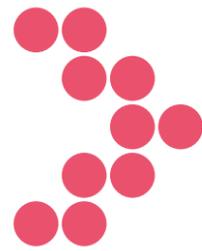
Gerd Hermann Ortler ist Gründer und Leiter des GHO Orchestra, das seine Kompositionen aufführt: CD „Hermannology“ (2011; Sessionwork Records) Am Institut für Populärmusik unterrichtet Ortler „Komposition & Arrangement“, sowie „Spezielle Musikalische Strukturanalyse Populärmusik“ und „Ensemble und Ensembleleitung“. [www.facebook.com/gerdhermannortler](http://www.facebook.com/gerdhermannortler)



FOTOS: ARCHIV ORTLER



CD „Hermannology“ (2011; Sessionwork Records)



# Magdalena Fürnkranz – Neue ipop- Assistentin

■ IM GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER



FOTOS: DANIEL WILLINGER

**Günther Wildner:** Hast du immer schon mit Musik zu tun gehabt?

**Magdalena Fürnkranz:** Ja, privat natürlich, aber auch in meinem Studium „Theater-, Film- und Medienwissenschaften“ an der Universität Wien. Ich habe da u.a. einen Schwerpunkt zum Thema „Filmmusik“ besucht. Wichtig war mir jedenfalls immer eine intermediale Beschäftigung und Tätigkeit, dafür war dieses Studium ideal.

**GW:** Du bist ja gerade im Doktoratsstudium ...

**MF:** Richtig, nach dem Diplom habe ich gleich weitergemacht in der Fachrichtung „Film- und Medienwissenschaft“, und Musik spielt eine wichtige Rolle bei meiner Dissertation mit dem Arbeitstitel „Elizabeth I. von England im Film – Konstruktion und Dekonstruktion von weiblichen Herrschaftsmodellen in zwölf ausgewählten Filmen“. Diese reichen von der Stummfilmära bis heute - in einem Punkfilm von Derek Jarman hat Musik eine besonders große Bedeutung.

**GW:** Wie hast du von der ipop-Assistentenstelle erfahren?

**MF:** Auf der mdw-Homepage, die ich einfach aus Interesse besucht habe. Mit meinem kulturwissenschaftlichen Background dachte ich, da richtig zu sein, und so war es dann auch.

Die Prädoc-Assistentenstelle gibt mir die Möglichkeit, so richtig ins wissenschaftliche Leben einzusteigen

**GW:** Was hast du unlängst publiziert?

**MF:** Aktuell erscheint von mir ein Aufsatz in einem soziologischen Sammelband zum Thema „Deutsch-Punk“, der genaue Buchtitel lautet: „Philipp Meinert, Martin Seeliger (Hg.): Punk in Deutschland. Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven (Transcript Verlag)“. Es geht in meinem Beitrag um das Prinzip der verschwendeten Jugend in Film, Musik und dem Dokumentarroman über den deutschen Punk und New Wave „Verschwende deine Jugend“ von Jürgen Teipel (Suhrkamp).

**GW:** Was waren deine letzte beruflichen Stationen?

**MF:** Einerseits war ich Tutorin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, andererseits habe ich im Qualitätsmanagement bei der Full-Service Agentur Sales Crew gearbeitet, meine Aufgabengebiete waren Projektmanagement, Homepage-Betreuung, Social Media, Schnitt von Promotion-Filmen etc.

**GW:** Was sind deine Aufgabengebiete als neue ipop-Assistentin?

**MF:** Zunächst unterstützte ich Harald Huber in der Lehre, z.B. mit Recherchen zu Lehrinhalten wie Performance etc. Eigene Lehrveranstaltungen von mir sind ab Wintersemester 2014 geplant. Weiters werde ich dem „Austrian Report On Musical Diversity“ einen letzten Schliff verpassen, und auf qualitativer Ebene den Bericht fortsetzen. Bezüglich der Fortführung dieser Arbeit planen wir ein Förderansuchen. Die Weiterentwicklung meiner eigenen Dissertation wird ebenfalls wichtig sein. Mein Erstbetreuer ist an der Ludwig-Maximilians-Universität München tätig, mein Zweitbetreuer hat eine Professur für Medienwissenschaft an der Theaterwissenschaft in Wien.

Ein Symposium für Jungwissenschaftler\_innen denken wir für das Jahr 2014 an, Vortragende und Teilnehmer sollen all jene sein, die sich für die ipop-Assistentenstelle beworben haben.

Und Gitarre-Spielen, das gehört natürlich nicht zu meiner Universitätstätigkeit, aber zu meinen privaten Hobbys: Ich bin ein echter Folk-Gitarre-Fan, also Lovin' Spoonful, Jefferson Airplane - und wie man an meinem wissenschaftlichen Lebenslauf erkennen kann, dem frühen Punk nicht unbedingt abgeneigt.

**GW:** Dein persönlicher Ausblick auf die kommenden zwei Jahre hier an der Musikuniversität?

**MF:** Die Prädoc-Assistentenstelle gibt mir die Möglichkeit, so richtig ins wissenschaftliche Leben

einzuweichen, mich da zu vertiefen, zu unterrichten, zu forschen und meine Dissertation fertig zu stellen. Auf das alles freue ich mich!



**MAGDALENA FÜRNKRANZ**

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

Kurzzeitiges Mitglied einer ruhmlosen Punkband. Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft mit Schwerpunkt Gender Studies in Wien.

Diplomarbeit über die weibliche Ästhetik im Werk Oscar Wildes. Seit 2008 Dissertantin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien mit einem Projekt zur De/Konstruktion weiblicher Herrschaft im Film anhand der Figur Elizabeth I. von England. Tätigkeiten im Bereich des freien Kulturjournalismus und in der PR-/Pressearbeit in der Wiener Off-Szene. Seit 1. November 2013 Universitätsassistentin im wissenschaftlichen Bereich am ipop.



# Yellowjackets Ensemble

■ WALTER CHMELA IM GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER

**GW: Günter Wildner: Wie kam es dazu, ein Yellowjackets-Ensemble anzubieten?**

**Walter Chmela:** Es war meine Idee, weil ich zu meiner Studienzeit die Yellowjackets ununterbrochen gehört habe. Später war das Thema dann lange Zeit weit weg von mir. Aber jetzt mit dem Auftrag, ein Ensemble zu leiten, kam das wieder in den Vordergrund. Ich habe außerdem etwas Außergewöhnliches gesucht, weil ich nicht einfach Standards spielen wollte. Die Studenten reagieren sehr positiv auf dieses Repertoire, sind begeistert und schon fünf Minuten vor Unterrichtsbeginn spielbereit.

Die Yellowjackets sind eine gewachsene Band, die ihre Musik gleichberechtigt produzieren und weiterentwickeln

**GW: Wie ist die Besetzung im Ensemble und welche Stücke führt ihr auf?**

**WC:** Zunächst haben wir die Instrumente des originalen Quartetts also Saxophon, Schlagzeug, Bass und Klavier, dazu kommen nun in unserem Ensemble Keyboards, Gitarre und Trompete. Die Stücke, die wir zur Zeit proben, heißen „Evening Dance“, „Imperial Strat“, „The Hornet“, „Mile High“, „Revelation“, „Les Is Mo“, und noch einige andere.

**GW: Welches Notenmaterial verwendet ihr?**

**WC:** Die Yellowjackets-Musik ist bereits gut dokumentiert, es gibt Songbooks mit Einzelstimmen, Leadsheets und Transkriptionen, all das verwenden wir und arrangieren die zusätzlichen Instrumente hinzu. Bei der einen oder anderen Passage eines

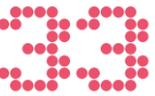
Solos oder bei ganz typischen Spielweisen der Instrumentalisten fordere ich aber auch von den Studenten, dass sie dies genau anhören bzw. transkribieren.

**GW: Was ist das Besondere an den Yellowjackets – allgemein und für den Unterricht?**

**WC:** Sie sind eine Band, die aus ganz eigenwilligen Individualisten besteht: E-Bassist Jimmy Haslip spielt als Linkshänder ein originales Rechtshändermodell, und hat also die tiefste Seite am weitesten weg von sich – sehr ungewöhnlich. Aktuell spielt Felix Pastorius den Bass in der Band. Schlagzeuger William Kennedy spielt die Hi-Hat ebenfalls unkonventionell auf der „verkehrten“ Seite. Die Yellowjackets sind eine gewachsene Band, die ihre Musik gleichberechtigt produzieren und weiterentwickeln.

**GW: Wer komponiert?**

**WC:** Die meisten Kompositionen stammen von Keyboarder Russell Ferrante, der ein unglaublich vielseitiger und stilsicherer Musiker ist, aber auch alle anderen Musiker steuern Stücke bei. Das Besondere an den Yellowjackets ist, und das teilen sie natürlich mit anderen hervorragenden Fusion-Bands: Die Kompositionen und ihr Musizieren klingen ganz leicht und einfach, angenehm, für viele Leute gut zu hören, auch wenn sie keine Jazzfans sind. Gleichzeitig steckt hinter dieser oberflächlichen Einfachheit enorme Tiefe und Qualität. Die Stücke sind zumeist weit entfernt von der üblichen Thema-Improvisation-Thema-Abfolge, durch verschiedene Teile, Interludes etc. entstehen kleine Suiten, Wiederholungen werden in Details verändert, ungewöhnliche Taktarten und eine besondere Rhythmik sind zu beobachten. Weiters sind die instrumentalen und solistischen



Auftritt am 16.1.2014  
im ZWE, Wien  
Markus Osztovcics - sax  
Andreas Ragger - tp  
Dominik Reisner - git  
Peer Magnus Ebner - b  
Franz Eppensteiner - dr  
Alexander Fitzthum - p  
Dominik Lee-Landolt - p  
org/synth

FOTOS: ARBHN CHMELA

Beiträger der Musiker extrem hochwertig und eigenständig.

**GW: Welche Musikstile kommen in der Yellowjackets-Musik zusammen?**

**WC:** Es ist eine Mischung aus Rock, Blues, Jazz, Pop und Gospel. Den Gospel-Einfluss kann man sehr gut bei dem Track „Revelation“ von der CD „Twenty Five“ nachhören, auch die Zusammenarbeit mit der Vokalgruppe „Take 6“ zeugt davon.

**GW: Mit wie vielen Stunden bist du an der Musikuniversität?**

**WC:** Mit acht Stunden im Wintersemester, mit neun im Sommersemester, denn da unterrichte ich „Musiktherapeutische Leitungspraxis“, eine einstündige Veranstaltung vom Institut für Musiktherapie. Die angehenden Musiktherapeuten, ca. zehn Personen in der Gruppe, lernen von mir, wie man ein Pop-Ensemble in der Praxis leitet. Dazu gehört auch Instrumentenkunde, Grundlagen des Dirigierens, das Vermitteln von Rhythmen und Grooves etc. Ideal wären natürlich zwei Semester Zeit dafür, weil das ein wirklich umfassendes Themengebiet ist.

**GW: Was ist die Lehrveranstaltung „Lehrpraxis“?**

**WC:** An der „Lehrpraxis für Anfänger“ nehmen alle Studierende von Tasteninstrumenten aus IGP (Hauptfach und Schwerpunkt), ME und IME teil. Die Studenten geben echten Unterricht, und ich bin dabei, beobachte und helfe auch unmittelbar bei Bedarf – natürlich sehr behutsam. Ich kümmere mich darum, dass wir als Lehrschüler Kinder haben, denn das ist die richtige Simulation der Musikschulsituation. Genau das müssen die Studenten dann auch in den Musikschulen machen. Dabei ist auch die Entwicklung

des menschlichen Umgangs zentral, denn ein schüchternes Kind braucht vor Jazz-Kadenzen einmal viel notwendiger Zuwendung, Vertrauen und Freude. Hochleistungsmusikeranspruch ist an dieser Stelle komplett verfehlt.

**GW: Wie funktioniert der Lehrrunterricht konkret?**

**WC:** Ich habe insgesamt vier Studenten, zwei davon betreuen jede Woche einen Lehrschüler 45 Minuten lang, dann kommen die nächsten zwei mit einem anderen Lehrschüler. Beim Unterricht selber schreibe ich wenig vor, weil die Studenten in der Praxis ihre Erfahrungen machen sollen, das merkt man sich am besten. Außerdem gibt es kein eindeutiges Richtig oder Falsch. Vielfach kann auch ich von den Studenten etwas mitnehmen, wenn jemand kreativ unterrichtet.

**GW: Was ist „Tastensinstrumente der Populärmusik“?**

**WC:** Das ist das Pflichtfach Klavier für alle Studierenden, aufgrund meiner wenigen Stunden unterrichte ich zur Zeit nur 2 Stunden. Aber das schöne an meiner Unterrichtstätigkeit hier an diesem Institut ist die Vielfältigkeit der Lehrveranstaltungen.

**GW: Wie läuft die „Solokorrepitition für Bassisten“ ab?**

**WC:** Das ist Einzelunterricht und wir spielen im Duo. Ich mache in der Regel keine Standards mit den Bassisten. Zunächst schaue ich, was gebraucht und gewollt wird, darauf gehe ich ein – und ich bestehe aufs Üben des Blattlesens, damit ist es nicht bei jedem weit her. Gleichzeitig braucht man das notwendig im Berufsalltag. Da ich auch schon eine Menge Musik für u.a. das HAK-Orchester in Tulln arrangiert habe, fehlt es mir nie an praxisnaher Spielliteratur. Wir beschäftigen uns mit Tonlängen, stilgerechter



Phrasierung usw.. Wir können auch mit Playbacks arbeiten, weil ich da viele selber produziert habe, d.h. ich lege die Noten auf, zähle ein, und los geht's. Das formale Zurechtfinden (Wiederholungen, Sprünge, Coda etc.) auf dem Notenblatt muss auch geübt werden. Gerne greife ich auch auf klassische Musik zurück bei den Duos mit den Studenten, z.B. Bachs Goldberg Variationen, da spiele ich die rechte Hand am Klavier, die linke Hand übernimmt der Bass.



#### WALTER CHMELA

ist Pianist, Komponist, Arrangeur, Dirigent, Chor- und Orchesterleiter. Für seine CD „Visionen“ (Eigenkompositionen im Bereich New Age - World Music - Fusion - Filmmusik) erhielt er im Jahre 2000

den 1. Tullnerfelder Kulturpreis.

Seit 2005 am Institut für Populärmusik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Seine Lehrveranstaltungen: „Tastensinstrumente für andere Instrumente“, Lehrpraxis, Solokorrepetition für Bassisten und Ensemble. Am Institut für Musiktherapie hält er die LV „musiktherapeutische Leitungspraxis“. Seit 2000 Unterrichtstätigkeit an der Musikschule Tulln.

Er ist als Musiker für nationale sowie internationale Künstler tätig, wie z. B. für Alexander Goebel, Dennis Jale, Jerry Sheff/Glenn D.Hardin/Ronnie Tutt (Elvis TCB Band), Sandra Pires, Joni Madden, Marianne Mendt, Eddie Cole, Axel Herrig, NÖ Tonkünstlerorchester und viele mehr.

Von 2001–2002 war Walter Chmela Dirigent und musikalischer Leiter von „FMA – Falco Meets Amadeus“ (Grazer Oper, Theater des Westens Berlin, Theatro Centro Oberhausen, Klagenfurter Seebühne).

Er wirkt(e) u.a. bei folgenden Theater- und Musicalproduktionen mit:

Vereinigte Bühnen Wien („Joseph“, „Wake-Up“, „Romeo & Julia“, „Forbidden Ronacher“, „Jesus Christ Superstar“, „Tanz der Vampire“, „Besuch der alten Dame“), „Miami Nights“, „Saturday Night Fever“, „Finix“, „Nur Ruhe!“, „Fame“, „Crazy Love“, „I do – I do“, „Rocking Musical“, „Beatlemania“, „Csardasfürstin“, „Olympiade der Tiere“ uvm.

[www.walterchmela.net](http://www.walterchmela.net)



# Werner lives!

## Was wir über Werner Pirchners Leben nach seinem Tode zu wissen glauben

VON ANDREAS FELBER

Man kennt die Attribute: Werner Pirchner, der Querständige. Der Tiroler. Der Eigensinnige. Der politisch wache, kritische Geist. Der beißende Satiriker. Der Musikant. Der Do-it-yourself-Typ. Der Mann, der gegen diverse Ströme des Zeitgeists schwamm. Über Werner Pirchner ist vor allem seit seinem allzu frühen Tod anno 2001 viel gesagt und geschrieben worden. Wenn es Dinge gibt, die dem hinzuzufügen sind, dann vielleicht genau das: Es ist seit 2001 viel über Werner Pirchner gesagt und geschrieben worden. Und nicht nur das: Pirchners Musik ist präsent geblieben, sie ist vielleicht präsenter als sie es zu Lebzeiten war. Sowohl im Konzertsaal als auch auf den Jazzclub-Bühnen. Ersteres belegt eine Reihe von Neueinspielungen seiner Kompositionen, von Marlies Nussbauers ambitionierter Aufnahme des Solo-Klavier-Zyklus „Noten für die Pfoten“ (2004) über die Interpretation der „Firewater Music“ durch die Brass Connection Tirol bis zum „Konzert für 2 Solo-Violen ohne Orchester“ in der Fassung von Martha und Vahid Khadem-Missagh (CD „A Taste of Life“, 2010).

Zweiteres in Gestalt einer ganzen Reihe von JazzmusikerInnen, die sich heute auf Werner Pirchner beziehen: Zuerst genannt seien die CD „Against The Wind - The Music of Pirchner & Pepl“ des Christian Muthspiel Trios aus dem Jahr 2007 und Robert Rieglers 2008 veröffentlichte Hommage „Rosenrot – The Music of Werner Pirchner“, in deren Rahmen er originale Duo-Aufnahmen aus dem Jahr 1986 verwendet. Nicht zu vergessen die originelle „Hosent'raga“-Bearbeitung durch das Radio.String.Quartet.Vienna auf der

Werner Pirchner und Harry Pepl



FOTOS: STELLA PIRCHNER



ebenfalls 2008 publizierten CD „Radiotree“ und das Duo AkkoSax alias Siggı Haider und Hannes Sprenger, das anno 2009 die CD „An Werner Pirchner“ mit Bearbeitungen von Kompositionen zwischen der „Sonate vom rauen Leben“ und der „Kleinen Messe in C“ vorlegte. Weiterhin präsent ist Pirchners Musik zudem noch immer im Programm des ORF-Kulturradios Ö1, wo viele Sendungen seit 1994 von seinen genialen Signations eingeleitet werden, klingenden Apercus, die oft schon kleine Mikrokosmen verkörpern und doch auf das Folgende neugierig machen.

Handelt es sich beim doch recht vitalen musikalischen Nachleben Werner Pirchners also um ein typisches österreichisches Schicksal? Erfüllt sein Fall das Klischee vom Künstler, den man hochleben lässt, sobald er die Bühne für immer verlassen hat? Ganz von der Hand zu weisen ist dies wohl nicht. War Pirchners Tod doch der Anlass für den ihm gewidmeten Schwerpunkt im Rahmen von Glatt & Verkehrt in Krems 2002, bei dem Christian und Wolfgang Muthspiel, Renald Deppe, Wolfgang Puschnig und Ernst Kovacic dem Tiroler Multitalent ihre Reverenz erwiesen. Gefolgt vom fünftägigen Festival „Werner Pirchner oder Was wir über das Leben nach dem Tode wissen“ im Wiener Porgy & Bess im November desselben Jahres, bei dem auch das Jazzorchester Tirol mitmischte: Es waren dies zweifellos wesentliche Impulse für die posthume Rezeption von Werk und Person Werner Pirchners.

Doch die Zeit Werner Pirchners, sie war möglicherweise schon vor seinem Tod angebrochen: Hatte doch schon die Wiederveröffentlichung des

Handelt es sich beim doch recht vitalen musikalischen Nachleben Werner Pirchners also um ein typisches österreichisches Schicksal?

grandiosen „Halben Doppelalbums“, das im Jahr 1973 für einen handfesten Skandal gesorgt hatte und mit Rundfunkverbot sanktioniert worden war, anno 1996 den beißend-humoristischen Gedanken des Tirolers zu „Hoamat, Scholle und Vaterland“ neue, durchwegs zustimmende Aufmerksamkeit be-



FOTOS: BERT BREIT

schert. Auch als Komponist klopfte Pirchner in dieser Zeit bereits an wichtigen Toren - und wurde immer öfter eingelassen: In die 1990er-Jahre fielen neben dem Auftrag der Ö1-Signations auch andere prestigeträchtige Aufträge, etwa die „Jedermann“-Bühnenmusik für die Salzburger Festspiele (1995), das famose Klaviertrio für das Wiener Schubert-Trio. Zudem weiters die Uraufführung einiger der „100 praktischen Kompositionen für gute Orchester“ durch das Ensemble Modern im Rahmen der Klangspuren Schwaz 1996. Beinahe wäre Pirchner ein Kompositionsauftrag für die Wiener Staatsoper erteilt worden (mit Peter Turrini als Librettist), Direktor Ioan Holender entschied sich - nach einer mündlichen Zusage gegenüber Pirchner - Ende 1996 freilich für Friedrich Cerha, der daraufhin „Der Riese vom Steinfeld“ schrieb. Für 2003 war die Uraufführung der auf ein eigenes Libretto komponierten Oper „Liebe, Glück und Politik“ an der Wiener Volksoper geplant, ein Auftrag von Dominique Mentha, den Pirchner aus dessen Zeit als Intendant des Tiroler Landestheaters in Innsbruck kannte. Das Werk blieb unvollendet. Fazit: Die Zeit schien reif für Werner Pirchner, und Pirchner schien reif für die Zeit und ihre Gegebenheiten. Die (Wieder-)Entdeckung Pirchners durch die musikinteressierte Öffentlichkeit, so scheint es, begann noch zu Lebzeiten.

„Bei Werner ist eine Dissonanz wirklich ein Intervall der Konfrontation und des Konflikts. Und eine Konsonanz eine Erlösung, eine Befreiung“,

so resümiert die Wiener Geigen-Institution Ernst Kovacic die Musik Pirchners, der ihm 1985 die Violinsonate „Good News from the Ziller Valley“ für die Ersteinpielung im Rahmen des Albums „EU“ anvertraute, und dessen „Konzert für zwei Solo-Violinen - ohne Orchester“ er gemeinsam mit Christian Altenburger 1988 im Brahmsaal des Wiener Musikvereins uraufführte. Dass Pirchners Musik heute immer wieder in den Konzertsälen und Clubs anzutreffen ist, das hat mit dieser Musik vielleicht ebenso viel zu tun wie mit einer gegenüber den 1960er- und 1970er-Jahren veränderten musikalischen Landschaft. Pirchners kompositorische Sprache verbindet Kauzigkeit und Originalität mit Zugänglichkeit, Musikantik, plastischer Sinnlichkeit: Sie erscheint einerseits zunehmend kompatibel mit den Programmen eines klassischen Konzertbetriebs, dessen konservativer Mainstream sich in den letzten Jahren vorsichtig der Gegenwart angenähert hat, in dem musikalische Zeitgenossenschaft zwischen den vertrauten Mozart-, Beethoven- und Brahms-Stücken nicht mehr per se abschreckend wirkt. Und Pirchners Musik erhält zum anderen erhöhte Aufmerksamkeit von Seiten der zeitgenössischen Musikszene, in der heute die Verwendung von Tonalität und konkreter Rhythmik nicht mehr zwangsläufig als Verstoß gegen die ungeschriebenen Gesetze der Avantgarde gesehen und mit Ablehnung geahndet werden. Im Prinzip erscheint Pirchner heute - so paradox dies erscheinen mag - als potenzielle Konsensfigur sowohl für ein traditionsorientiertes als auch ein alternatives Publikum: Seine plastischer Spielwitz, der melodisch-harmonische Erfindungsreichtum, der klischeefreier Umgang mit tonalen Bezügen und nicht zuletzt auch sein kritischer, unangepasster Geist bieten Anknüpfungspunkte für Menschen unterschiedlicher Generationen und Gesinnung. Kurz: Pirchners Musik eignet sich sowohl als Projektionsfläche für Protest als auch zum direkten, puren Lustgewinn. Sie trägt kritische Distanz und Affirmation in sich.

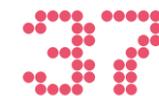
Auch im Kontext der österreichischen Jazzszene trifft die Wiederentdeckung der Musik Werner Pirchners, im besonderen aus den Jahren als Vibrafonist des legendären „Jazz-Zwios“ mit Gitarrist Harry Pepl, auf veränderte Rahmenbedingungen. Suchten junge Improvisationsmusikadepten in früheren Jahren Orientierung und Input vor allem bei den Säulenheiligen aus dem US-Mutterland des Jazz, so hat die vieldiskutierte, in den 1960er-Jahren angesto-

rene „Emanzipation“ des europäischen Jazz mittlerweile vielfach ein Umdenken bewirkt. Im Bewusstsein des nicht-amerikanischen Backgrounds begannen MusikerInnen, sich ihrer eigenen Sozialisation bewusst zu werden und diese in ihrer Arbeit zu reflektieren, anstatt Größen wie Miles Davis oder John Coltrane möglichst stilgetreu zu kopieren. Im Lauf der Jahre hat der Jazz in der Alten Welt nun offenkundig eigene Traditionen und Persönlichkeiten hervor gebracht, eine gewisse kritische Masse erreicht, die als Inspirations- und Bezugsquelle genutzt werden kann: Die Wiederentdeckung des Wiener

Im Prinzip erscheint Pirchner heute - so paradox dies erscheinen mag - als potenzielle Konsensfigur sowohl für ein traditionsorientiertes als auch ein alternatives Publikum

Saxofonisten Hans Koller, des ersten österreichischen Jazzmusikers von internationalem Ruf, in den Jahren vor seinem Tod 2003 und danach durch jüngere Kollegen wie Pianist Paul Urbanek oder die Newcomer der JazzWerkstatt Wien fällt in diese Kategorie. Auch die Musik von Harry Pepl und Werner Pirchner hat auf diese Weise vielfach posthume Aufmerksamkeit erfahren, wobei diese seitens des Tirolers nicht auf die „Jazz-Zwio“-Phase beschränkt ist: Denn seit 2011 ist auch das „Halbe Doppelalbum“ erstmals konzertant zu erleben, in jazzigen „Assoziationen“ des von Martin Ohrwalder geleiteten Jazzorchesters Tirol.

„Er [Werner Pirchner; Anm.] war eine Crossover-Persönlichkeit, aber bei ihm war es nicht Crossover, sondern Realität. Bei ihm gab es keine Grenzen“, so Ernst Kovacic, der damit auf einen weiteren, elementaren Punkt für die posthume Rezeption von Pirchners Musik anreißt. „Er war originell in jeglicher Hinsicht: Jeder Titel, jede Aussendung, sein Briefkopf, alles ist eine Pointe, geht in die Richtung des menschlichen Engagements, des In-der-Zeit-Stehens und einfach des elementaren Musizierens. Werner hatte großes Mitgefühl mit allen Ausgegrenzten, Erniedrigten und Beleidigten. Es gibt fast niemand Vergleichbaren.“ Kein Zweifel, es





ist auch jener zutiefst humane Geist, der engagierte Einsatz eines sich am Leben abarbeitenden Musikers, der Mensch Werner Pirchner selbst, der direkt und ungeschützt aus seinen Werken spricht, und der berührt.

Ob Werner Pirchner geahnt hat, dass sein Werk ihn so vielfältig überdauern würde? Möglicherweise war er zu momentorientiert, zu gegenwartsbezogen, oder schlicht zu wenig eitel, um sich über derlei Gedanken zu machen. Zumindest eine kleine Notiz zum Thema hat er der Nachwelt hinterlassen, im vermutlich kürzesten, ganze 20 Sekunden dauernden Stück des „Halben Doppelalbums“. Dort hört man Werner Pirchners Stimme sagen: „Was wir über das Leben nach dem Tode wissen“. Doppelpunkt: Stille.

Dieser Text wurde für das Programmbuch des Festivals MUSIK IM RIESEN 2013 der Swarovski-Kristallwelten, Wattens, geschrieben.

FOTOS: ARCHIV FELBER



**ANDREAS FELBER**,  
Dr. phil., geb. 1971 in Salzburg,  
Studium der Musikwissenschaft  
und Geschichte in Salzburg und  
Wien. Freie musikwissenschaftliche  
und musikjournalistische Tätigkeit  
mit den Arbeitsschwerpunkten

Jazz, ethnische, elektronische und zeitgenössische Musik u. a. für Fachmagazine und die Tageszeitung „Der Standard“. Seit 2005 freier Mitarbeiter von Ö1 („Jazznacht“, „Jazztime“, „Spielräume“, „Zeit-Ton“). Seit 2003 Lehraufträge am Institut für Populärmusik der Musikuniversität Wien.



# Philipp Sageder über die Stimme als Instrument, indische Musik, Compositional Singing und den „Bauchklang“ in aller Welt

■ EIN GESPRÄCH MIT GÜNTHER WILDNER

FOTOS: MATTHIAS HOMBBAUER





**Günther Wildner: Als gebürtiger Linzer bist du nun schon sieben Jahre in Wien wohnhaft – wie gefällt es dir?**

**Philipp Sageder:** Ich könnte momentan in keiner anderen österreichischen Stadt außer Wien leben. Das haben meine Reisen bewirkt – ich brauche viele Menschen um mich herum, meine Frau noch viel mehr als ich, sie kommt aus Indien. In der Einsicht würden wir vergehen. Unser Motto dazu: Lieber Menschenlärm als Autolärm. Das trifft bei uns am Yppenplatz im 16. Bezirk absolut zu.

**GW: Wie bist du zum Singen gekommen?**

**PS:** Begonnen hat alles mit dem Schlagzeug, das wollte ich zu meiner Schulzeit lernen, habe ich auch getan. Hinzu kam als musikalische Bildung Lagerfeuer-Sitzen und die Platten meines Vaters von Jazz bis Dire Straits. Weiter zum Gesang ging es dann eher zufällig: Ich war bei einem Meisterkurs auf Schloss Weinberg, der OÖ Landesmusikschulausbildungsstätte. Da war ich als Schlagzeuger angemeldet, aber weil es zu wenige Sänger gab ... Das war eine Initiation für mich – und ich schlüpfte flugs von der einen in die andere Rolle. Dann habe ich Gesangsstunden bei Dagmar Appl genommen, die damals Stimmbildung am Bruckner Konservatorium unterrichtet hat. Diese reine Arbeit an der Stimme ohne Bevorzugung eines bestimmten Repertoires und ihre wertfreie Herangehensweise an das Instrument Stimme haben mir viel gebracht. Dann habe es aus Neugier einen kurzen Ausflug in Richtung Musical gemacht, das hat aber nur kurz gedauert.

**GW: Gab es damals so etwas wie eine Szene, der du verbunden warst?**

**PS:** Ja, ich bin mit Beginn des Studiums in Linz am Bruckner Konservatorium, heute Anton Bruckner

Privatuniversität, in eine Clique von gleichaltrigen Musikstudenten gekommen, die ganz ähnliche Interessen hatten. Für uns gab es nur Musik und ein Austauschen darüber beim gemeinsamen Abhängen, Schwimmen, Sauna-Gehen und Musizieren in diversen Bands. In der Kulturinitiative Akku in Steyr hat der Bassist Helmut Schönleitner regelmäßig Gesangsworkshops und Masterclasses organisiert, das hat meinen Horizont damals auch extrem erweitert.

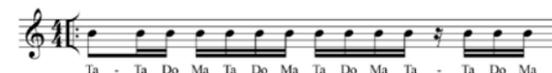
**GW: Wie ging es dann weiter?**

**PS:** Meine Studienzeit habe ich genutzt, um mich bei meinen drei Hauptinteressengebieten Stimme, Rhythmik und Improvisation auszuprobieren und fortzubilden. So habe ich mich viel mit indischer Musik beschäftigt und von Pander Suresh Talwalkar gelernt, der auch Trilok Gurtu und andere berühmte indische Musiker unterrichtet hat. Er war für Fortbildungen damals immer wieder in Österreich – wir haben also indische Musikauffassung und Rhythmussysteme direkt one on one gelernt, oft in stundenlangen Sessions, es war „mind blowing“ für mich. Dann haben wir das natürlich weitergeübt und auf andere Musikstile übertragen, afro-kubanische Musik uvm. Nach dem Studium war ich dann selber in Indien und habe bei Pander Suresh Talwalkar weitergelernt, ohne in dem strikten indischen Sinne sein Schüler zu werden.

**GW: Das klingt nach einem sehr instrumentalen Ansatz in Sachen Stimme?**

**PS:** Ja, richtig, genau so hat sich das bei mir eingepreßt und gefestigt, der gesangliche Ansatz war bei mir nie im Vordergrund, weil ich mich immer im instrumentalen Kontext bewegt habe.

1 Ta\_tadoma tadoma tadoma Ta\_tadoma  
tadoma tadoma doma tadoma Ta\_tadoma



2 Ta\_tadoma tadoma tadoma Ta\_tadoma  
tadoma tadoma tadoma doma Ta\_tadoma



3 Ta\_tadoma tadoma tadoma Ta\_tadoma  
tadoma Ta-Ta tadoma doma Ta\_tadoma



FOTOS: MATTHIAS HOMBÄUER



Bauchklang auf der Bühne

**GW: Wie bist du dann ans ipop gekommen?**

**PS:** Im Jahr 2005, vor meinem Indienaufenthalt, habe ich noch das Hearing an der mdw gemacht. Zu dieser Zeit haben Juci Janoska und Stefan Gleixner an die Musikuniversität begonnen. Als es dann 2007 wieder eine Aufstockung, also einen Lehrbedarf gab, kam dann ich zum Zug, ohne nochmals ein Hearing machen zu müssen. Ich war also zur richtigen Zeit am richtigen Ort. Am ersten Tag meiner Rückkehr nach Österreich hat mich Stefan für den Job angerufen, da war mein Handy hier gottseidank schon aktiviert.

**GW: Deine Sicht des Themas „Stimme“ ...**

**PS:** Gesang ist ein kryptisches Instrument, wenn es um die technischen Fragen geht. So hat mich die Suche nach konkreten Ansätzen zur Vermittlung von Stimme und Singen immer enorm interessiert. Seit zweieinhalb Jahren bin ich daher auch in einer Ausbildung bei Cathrine Sadolin in Kopenhagen. Sie ist eine der weltweit bedeutendsten Stimmforscherinnen und hat ein interessantes vokales und pädagogisches Konzept entwickelt mit dem Namen „Complete Vocal Technique“. Sie lässt alle alten Termini weg und entwickelt eine eigene Terminologie mit dem Ziel, neuartige Kategorien für die Sounds der Stimme aufzustellen und damit ganz direkt zu unterrichten, zur Weiterentwicklung der Stimme zu führen, completevocalinstitute.com

**GW: Es tut sich also aktuell viel im pädagogischen Bereich?**

**PS:** Absolut, aber nicht nur das, auch Forschungen an den einzelnen Instrumenten selber und in neurologischer Hinsicht lassen neue Ansätze im Spiel und in der Vermittlung von Instrumenten entstehen, die

Die Bedürfnisse des Sängers in der Jetztzeit müssen im Fokus jeder Pädagogik stehen, nicht Traditionen, Schulen oder Ähnliches

Horizonte erweitern sich, das ist äußerst positiv. Diese Offenheit ist geradezu Pflicht für jeden Pädagogen. Manchmal stecken noch zu viele Ängste und Ressentiments in uns drinnen, aber es wird besser. Drill und Bestrafungen beim Musizieren machen übrigens gar keinen Sinn, zerstören den Schüler vielmehr, denn dieser speichert das in seinem muskulären Gedächtnis und wird nie wieder zu einer befreiten Musizierhaltung finden. Die Bedürfnisse des Sängers in der Jetztzeit müssen im Fokus jeder Pädagogik stehen, nicht Traditionen, Schulen oder ähnliches.

**GW: Wieviele Stunden unterrichtest du am ipop?**

**PS:** Zehn Stunden, das verteilt sich auf den Hauptfachunterricht („Gesang für IGP“), auf „Gesangspraktikum Populärmusik“ – das besuchen Studierende der Musikerziehung (ME) – und auf das „Gesangs Ensemble“. Das wiederum belegen die Studierenden, die bei uns am ipop Gesang studieren, es findet alle zwei Jahre ein Semester lang statt. Im kommenden Jahr wird das Ensemble an einem speziellen Projekt teilnehmen, das Dietmar Flosdorf leitet, der an unserer Universität unterrichtet und regelmäßig Vernetzungsprojekte initiiert. Es werden u.a. die NÖ Tonkünstler und ein Gymnasium an einer Aufführung im Festspielhaus St. Pölten teilnehmen.



Wir werden uns da auf eine spezielle Art „stimmlich“ annähern und einklinken. Das Thema heißt „Wasser“ und es sollen alternative Strukturen der Zusammenarbeit und der Erarbeitung eines Werkes ausprobiert werden.

**GW: Wie sind die Vorkenntnisse deiner Studenten, wenn sie ans ipop kommen?**

**PS:** Manchem kommen mit nur wenigen Vorkenntnissen, aber das ist eigentlich egal, denn Potential ist in jedem Menschen ersichtlich - und dann beginnen wir zu arbeiten, wobei ich immer frage „Was möchtest du? Worum geht es dir?“ Insgesamt scheint mir, haben wir ein extrem hohes Niveau und versuchen das durch das Rotationsprinzip bei uns Gesangslehrern

Es gibt für jeden Musiker eine Trinität, die er beherrschen muss: Das ist Technik am Instrument, um etwaige Probleme lösen zu können, das ist Gehör, also wache und geschulte Ohren, und das ist Rhythmik.

noch zu steigern, d.h. die Studierenden können jeweils ein Semester bei einem/r anderer Kollegen/ in lernen – da bekommen sie viel mit. Den eigenen Weg muss dann sowieso jeder selber entwerfen und gehen. Es ist schön zu beobachten, welche enormen Entwicklungen möglich sind.

**GW: Technisches Rüstzeug?**

**PS:** Es gibt für jeden Musiker eine Trinität, die er beherrschen muss: Das ist Technik am Instrument, um etwaige Probleme lösen zu können, das ist Gehör, also wache und geschulte Ohren, und das ist Rhythmik. Wenn du in diesen drei Feldern deine Hausaufgaben gemacht hast, wirst du deinen Platz als Musiker finden bzw. die Möglichkeit dazu erhalten. Wenn du deine Technik beisammen hast, ist Intonation z.B. kein Problem. Auf dieser Basis beginnt dann die Interpretation, das kreative Musikmachen. Die Technik sollte hier keine Rolle mehr spielen. Es geht dann vielmehr um Eigenständigkeit, sinnstiftende Kreativität und Emotion.

**GW: Wie vermittelst du das Rhythustraining?**

**PS:** Über die Stimme, denn die ganzen Klatsch- und Stampfübungen überfordern viele Schüler aus motorischer Sicht – d.h. wenn jemand mit Händen und Beinen gewisse Übungen nicht hinbekommt, ist das oft kein rhythmisches Problem, sondern eines der Unabhängigkeit und des Multi-Taskings. Ein Beispiel dazu: ein Musiker kann beim Gehen eine Clave klatschen und gleichzeitig dazu sprechen. Plötzlich muss er es umdrehen, mit anderen Körperteilen ausführen, und er scheitert. Das heißt noch lange nicht, dass er es rhythmisch nicht beherrscht. Für Sänger mache ich dann viel mit Patterns, natürlich auch aus Indien.

**GW: Wie hat mit der Band „Bauchklang“ euer Weg begonnen?**

**PS:** Die Jungs kennen sich bereits seit der Schule und haben schon 1995 angefangen, miteinander zu arbeiten. Für das erste Album „Jamzero“ (2001) erhielten sie 2002 zwei Amadeus Awards in den Kategorien „FM4 Alternative Act of the Year“ and „Band Rock/Pop national“. 2003 bin ich dann zur Band dazugestoßen, es gab eine paar Umbesetzungen, weil nicht mehr alle mitmachen konnten bzw. wollten.

**GW: Wie würdest du euren Stil, eure Musik beschreiben?**

**PS:** Schriftlich heißt das „Vocal Groove Project“, was bedeutet, das wir keine A Cappella-Gruppe sind, keine reine Beat Box-Truppe, aber auch kein Electronic-Kollektiv. Ausgangspunkt ist, dass wir live und im Studio mit fünf Stimmen arbeiten, keine zusätzlichen Sub-Bässe, keine Harmonizer. Unser Tontechniker Bernhard Schedelberger hat live nur EQ, Reverb, Delay und Compression zur Verfügung – das ist es. Genau dieser Rahmen ist unser Labor, die Klammer für unsere kreative Arbeit, unser Stil ist niemals abgeschlossen. Das Experimentieren und Weiterentwickeln unseres Sounds und unserer Tracks in dieser Konstellation ist alles, worum es uns geht.

**GW: War jemals die Überlegung da, diesen Stil bewusst aus Gründen der Abgrenzung und Eigenständigkeit zu entwickeln – gleichzeitig mit der Gefahr komplett zwischen den Stühlen zu sitzen?**

**PS:** Da gibt es überhaupt keine Überlegungen dazu, unsere Musik kommt auch nicht aus dem Kopf. Wir fünf sind das Material, damit arbeiten wir. Dass wir so klingen, wie wir klingen, hat nur mit der einma-

ligen Konstellation der Beteiligten zu tun und dem Wunsch und der Freude, weiterzumachen. Dass das immer spannend bleibt, hat wiederum damit zu tun, dass es für unsere Musik keine Referenzen gibt, wir bewegen uns immer auf eigenem und neuem Terrain.

**GW: Wie genau entstehen eure Stücke?**

**PS:** Über das gemeinsame Musizieren, über Jammen, über Ausprobieren, Aufnehmen, Überarbeiten, Proben usw.. Beim Recording geht es niemals um die große Produktion oder ein Aufblasen, sondern um den Einsatz von fünf Stimmen (oft gleichzeitig eingesungen), das ergibt dann möglicherweise sieben Spuren, nicht mehr. Und das Beat Boxen war bei uns nie als Zirkusnummer angelegt, sondern immer im Dienst der Musik.

**GW: Wie ist eure Aufgabenverteilung in der Band?**

**PS:** Wir fungieren als eigene Firma, sind Künstler, Label und Management selbst. Wir sind autonom, was zwar immer anstrengend ist, aber auch einfach super. Musikalisch funktionieren wir wie eine Band, wobei niemand auf eine einzige Rolle festgelegt wird, weil alle ganz unterschiedliche Parts übernehmen können und wollen. So schaffen wir auch Variationen im Sound.

**GW: Wie ist eure Bilanz in der Recorded Music und im Live-Bereich?**

**PS:** Was Tonträger betrifft haben wir vier Alben veröffentlicht, fünf EPs, ein Live-Album. Das letzte Studio-Album hat durch die Zusammenarbeit mit Patrick Pulsinger (Produktion, Mix) besonders viel Spaß gemacht. Verkaufstechnisch ist es schwierig, denn die CD ist heute nur mehr ein Merchandising-Instrument. Trotzdem ist es wichtig, regelmäßig zu veröffentlichen, um im Gespräch zu bleiben und sich kreativ zu entwickeln. Unterm Strich sind wir definitiv eine Live-Band, lieben die magischen Momente auf der Bühne, genießen es, Leute mit unserem „Vokal-Sound“ zu überraschen.

**GW: Die tollsten Live-Auftritte in deiner Karriere?**

**PS:** In Ladakh an der tibetischen Grenze auf 3.400m – das haben wir in dieser Höhe durchgestanden, dann haben wir noch das Land bereist, tolle Erinnerungen habe ich daran. Auch ein Festival auf der Insel Réunion östlich von Madagaskar werde ich nie vergessen – die Vibes dort! Das größte Konzert war vor 65.000 Leuten, das kleinste vor 50 – beides hat etwas.

**GW: Warum habt Ihr ein eigenes Label gegründet und das letzte Album auf dieses Weise veröffentlicht?**

**PS:** Warum nicht? Wir können so einfach noch selbstbestimmter arbeiten, das ist auch der Trend in der heutigen Zeit.

**GW: Was kommt 2014?**

**PS:** Eine Spielpause, denn wir haben in den letzten zehn Jahren 700 Konzerte gegeben, also jedes Wochenende unterwegs, und auf allen Kontinenten.

**GW: Was ist wirklich wichtig?**

**PS:** In musikalischer Hinsicht:

1\_Das Repertoire ist nebensächlich, es geht in der täglichen künstlerischen Arbeit – sei es Pädagogik oder Konzert - darum, neue Potentiale zu entdecken und hörbar zu machen – stimmlich, instrumental, musikalisch.

2\_Ein Musiker muss mehr verstehen als nur sein Instrument, besonders gilt das für Sänger, die genau wissen und verfolgen sollten, was die Mitmusiker in der Band machen, was ihre Aufgabe und Funktion ist, wie das Zusammenspiel abläuft. Eine gute Übung dafür ist, alle Parts der teilnehmenden Instrumente mit der eigenen Stimme zu singen, ich nenne das „Compositional Singing“.

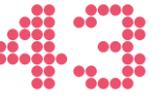
3\_Auditions sind furchtbar, in Wahrheit sollte man die alle abschaffen.

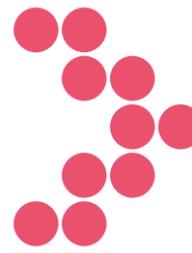


**PHILIPP SAGEDER**, geboren 1979 in Linz, wohnhaft in Wien. Mitglied des Vocal Groove Projects „Bauchklang“ seit 2003 mit mehr als 250 Konzerten weltweit. Lehrtätigkeit an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Institut für Populärmusik) für das Fach Gesang.

In Ausbildung zum „Authorised Teacher“ am CVI (Complete Vocal Institute) in Kopenhagen. Workshops für Menschen aller Altersgruppen in den Bereichen Rhythmus, Ensemblearbeit, Chor und Vokaltechniken, Sologesang und indische Rhythmik. Absolvent mit Auszeichnung im Studium „Jazzgesang“ der Anton Bruckner Privatuniversität 2004. Komponist der Klangwolke 2008 „Herzfluss“ gemeinsam mit Johannes Berauer.

[www.bauchklang.com](http://www.bauchklang.com)





# Aktuelle Musikbusinessliteratur

■ VON GÜNTHER WILDNER

So wie die Kreativität und der Output der MusikerInnen nicht versiegt, so bewegt sich die Musikbusinessliteratur ebenfalls voran. Durch die Digitalisierung hat sie noch einen Extraschub erhalten: Vieles in der Verwertung von Musik ändert sich laufend, muss daher geprüft, beschrieben und bewertet werden. Als solche „Update“-Publikationen stelle ich die Bücher von Fister und Poser vor.

Neben dieser sachlichen Herangehensweise an die unterschiedlichen Felder des Musikbusiness (Management, Live, digitaler Musikmarkt etc.) reißt der von mir so genannte „feuilletonistische“ Ansatz der Musikbusinessliteratur nicht ab, siehe die im weiteren besprochenen Bücher von Renner/Wächter und Seliger. Dies sind sehr persönliche Einschätzungen des Recorded- und Live-Business – es

Neben dieser sachlichen Herangehensweise an die unterschiedlichen Felder des Musikbusiness reißt der „feuilletonistische“ Ansatz der Musikbusinessliteratur nicht ab

sind also Lehrbücher der Praxis und des subjektiven Erlebens, ergänzen den „sachlichen“ Ansatz der Musikbusinesswissensvermittlung beispielhaft.

Als Zugabe sind ein deutsches A&R-Directory und ein österreichischer Sponsoringführer als Ratgeber und Arbeitstools aufgeführt.

## FISTER, MATHIS: DAS RECHT DER MUSIK

Rechts-Publikationen für den Bereich Musik gibt es bislang in einem durchaus ansehnlichen Umfang – von trocken bis zur leicht lesbaren Beantwortung der gängigsten Rechtsfragen.

Prof. Mathis Fister (Wirtschaftsuniversität Wien) weist in seinem aktuellen Werk „Das Recht der Musik“ auf die Querschnittsmaterie Musikrecht hin, und stellt umfassend alle jene Rechtsbereiche in einem Buch dar, die für die Musikausübung und -verwertung relevant sind. In diesem Sinne ist die Publikation ein Novum und ergänzt sinnvoll die bestehende Literatur zum Thema.

Die Rechtsbereiche und die damit verbundene Kapitelgliederung stellen sich folgendermaßen dar:

- Verfassungsrecht (II)
- Urheberrecht & Persönlichkeitsrechte (III & IV)
- Arbeitsrecht (V)
- Sozialversicherungsrecht (VI)
- Steuerrecht & Internationale Musikwelt (VII & VIII)
- Organisationsrecht (IX)
- Gewerberecht (X)
- Veranstaltungsrecht (XI)
- Vertragsrecht (XII)

Obwohl aufgrund der thematischen Breite nicht in allen Berichen in Details gegangen werden kann, sind die einzelnen Kapitel umfassende und praxisnahe Einführungen, die auch für Nicht-Juristen verständlich sind, gleichzeitig aber die Links zu den Gesetzestexten penibel dokumentieren.

Ausführliche Literaturverweise und ein Stichwortverzeichnis runden dieses äußerst gelungene Lese- und Nachschlagewerk ab.

Im Anhang sind als Muster abgedruckt:

- Gesellschaftsvertrag über die Errichtung einer Gesellschaft bürgerlichen Rechts
- Engagementvertrag

Mathis Fister: Das Recht der Musik, Jan Sramek Verlag: Wien, 2013.

[www.jan-sramek-verlag.at](http://www.jan-sramek-verlag.at)

## ULRICH POSER: KONZERT- UND VERANSTALTUNGSVERTRÄGE

Ulrich Posers umsichte Kommentierung der gängigen Verträge bei Musik-Live-Veranstaltungen hat sich seit ihrem Erscheinen 2007 zu einem Standardwerk entwickelt – jetzt liegt die 2. Auflage vor, also gleich die beiden Bücher nebeneinander gelegt und nach den Updates und Ergänzungen gesehen (die 2. Auflage weist ohne Literaturhinweise und Sachregister 143 Seiten auf, bei der 1. Auflage waren es 121):

Neu ist beim Thema „Künstlergage“ des Konzertvertrages der Abdruck des BMF-Schreibens vom 25.11.2010 (118 Absätze), das die aktuelle Rechtslage zur „Ausländersteuer“ umfassend darlegt, Beispiele inclusive. Beim Thema „Umsatzsteuer“ sind ebenfalls sieben Beispiele neu angeführt (Auftrittsort: Inland oder Ausland; Künstler: Inländer oder Ausländer; Künstler verfügt über eine UID-Nummer oder nicht etc.)

Beim Künstlermanagementvertrag sind Informationen zur sittenwidrigkeit ergänzt.

Beim Kapitel GEMA wird der 2011 vereinbarte Tarif U-K und seine Vergütungssätze erläutert (unterhaltungsmusikkonzertveranstaltungen).

Auf der beiliegenden CD finden sich die Musterverträge (doc & rtf) sowie Informationen der GEMA, KSK, des Bundeszentralamts für Steuern und des Bundesministeriums der Finanzen (PDF).

Grundsätzlich führt Posers Publikation folgende Klassifizierung der Konzert- und Veranstaltungsverträge ein:

- Konzertvertrag – Künstler vs. Veranstalter
- Künstlermanagementvertrag – Künstler vs. Künstlermanagement
- Gastspielvertrag – Konzertdirektion vs. Veranstalter (Die Konzertdirektion kauft den

Künstler bzw. seine Live-Performance ein und verkauft diese dann weiter)

- Künstlervermittlungsvertrag – Künstler vs. Booker/Künstlervermittler
- Konzertbesuchervertrag – Veranstalter vs. Besucher

Die Vertragsmuster sind in einer sinnvollen Länge und Ausführlichkeit gewählt – keine 30-Seiten-Schmöker. Der Kern des Buches sind die Vertragskommentierung und die rechtspraktische Expertise von RA Poser – detailreich und verständlich zugleich. Vor allem die Beispiele aus der Rechtsprechung geben den Hinweisen und Arbeitshilfen einen besonderen Praxisbezug.

Ulrich Posers umsichte Kommentierung der gängigen Verträge bei Musik-Live-Veranstaltungen hat sich seit ihrem Erscheinen 2007 zu einem Standardwerk entwickelt

Ulrich Poser möchte mit der vorliegenden Publikation die einschlägigen rechtlichen Grundlagen bereitstellen, ein Nachschlagewerk für Branchenpraktiker etablieren und die „Schulung des Spruchkörpers“ (Gericht) vorantreiben – allein für diese leckere Formulierung muss man das Buch anschaffen.

Ulrich Poser: Konzert- und Veranstaltungsverträge, 2. Auflage, Beck'sche Musterverträge Band 57, Verlag C.H. Beck, München: 2012.

[www.beck-shop.de](http://www.beck-shop.de)

[www.musiclawyer.de](http://www.musiclawyer.de)

## RENNER, TIM/WÄCHTER, SARAH: WIR HATTEN SEX IN DEN TRÜMMERN UND TRÄUMTEN. DIE WAHRHEIT ÜBER DIE POPINDUSTRIE

Tim Renner, der Deutschen liebster Musikbusiness-Erklärer, hat ein Faible für lange und kryptische Buchtitel. 2005 hieß es: „Kinder, der Tod ist gar nicht so schlimm“ und war nicht die große Musikbranchenabrechnung nach seinem Major-Ausstieg, sondern eine Zukunftssuche für die Musik- und Medienindustrie unter einem digitalen Stern. Mit „Wir hatten Sex in den Trümmern und träumten“ setzt er nahtlos fort, kommentiert das aktuelle





Musikbusinessgeschehen mit ausbalancierter Kritik, seine Notenvergabe fällt gewohnt subjektiv und liegt zumeist richtig.

## Tim Renner und Sarah Wächter geben, siehe Untertitel “Die Wahrheit über die Pop-industrie”, einen Musikbusiness-Crashkurs für jedermann

Tim Renner und Sarah Wächter geben, siehe Untertitel “Die Wahrheit über die Popindustrie”, einen Musikbusiness-Crashkurs für jedermann: Was heißt A&R, was versteht man unter Payola, was macht der Produktmanager eines Labels usw. Die geschätzte Kollegen\_innenschaft hätte diese Aufklärung nicht gebraucht, trotzdem ist dieses Buch auch für sie lesenswert und nicht nur für den Mann von der Straße. Denn Renner/Wächter deklinieren an zumeist ganz aktuellen Beispielen und Künstlern die Pflicht und Kür des heutigen Musikmarktes und Künstlernaufbaus durch: Image aufbauen, konzeptionelles A&R und gewachsene Bands, Casting, Vermarktung mit Dos und Don'ts, das Handwerk der Promotion, Fanaufbau und -pflege mit Sozialen Netzwerken, Majors/Indies, Live-Musikmarkt etc.. Die vorgestellten Beispiele reichen von den “Priestern” und “Eisblume” (A&R von Joe Chialo), Heinos Cover-CD “Mit freundlichen Grüßen” (Management Jan Mewes), Lana Del Rey, Robbie Williams und Produzent Moses Schneider bis zu Cros Freemium-Vermarktung (Sebastian Andrej Schweizer, Chimperator), Starwatches TV-Vermarktungsmodell, Streaming, Urheberrecht, Creative Commons und Crowdfunding-Beispielen (Amanda Palmer).

Über weite Strecken geht es um die nachwievorn wichtigen Musikmanagement-Basics wie Künstleradäquates Artist Development und schlüssige transparente Images – angepasst an Stilistik und Zielgruppe. Als Leitgedanken und Überbau fungieren die Begriffe von Glaubwürdigkeit und Nachhaltigkeit – ein ambitioniertes Programm in der heutigen Musikvermarktungsdiversität. Wer die Renner/Wächter'schen Ausführungen prüft und durchdenkt, wird sich nicht mit vorgefertigten Erfolgskonzepten wiederfinden, sondern eine Fülle von Anregungen erhalten, wie man den Musikbusinessrucksack heute

schnüren kann – was dann drinnen ist und wie man einpackt, dass nachher nichts drückt, das muss man dann schon selber herausfinden.

Renner, Tim/Wächter, Sarah: Wir hatten Sex in den Trümmern und träumten. Die Wahrheit über die Popindustrie, Berlin: Berlin Verlag, 2013.

[www.berlinverlag.de/bucher/bucherdetails](http://www.berlinverlag.de/bucher/bucherdetails)

[www.motor.de/](http://www.motor.de/)

<http://slaeuft.de/>

### BERTOLD SELIGER - DAS GESCHÄFT MIT DER MUSIK

Berthold Seliger gibt den Stachel im Fleisch der seit Jahren im Umbruch befindlichen Musikbranche, er kritisiert, eckt an, hat recht, schießt übers Ziel hinaus und dann wieder von vorne – so gewohnt aus seinem Konzertagentur-Newsletter und jetzt auch aus seiner “Streitschrift” (Buchumschlagtext). “Das Geschäft mit der Musik. Ein Insiderbericht” heißt das 350 Seiten umfassende Taschenbuch-Werk im Tiamat Verlag. Neben besagter Streitschrift ist es noch Musikbusinessunterrichtsmaterial und ein leidenschaftliches Plädoyer für Kulturelle Vielfalt – aber der Reihe nach:

Dass ein Auskenner der Branche der Kollegenschaft von Recorded Music bis Veranstaltungswirtschaft, von GEMA bis Medien den subjektiven Spiegel vorhält, ist gut und richtig, und kann nur funktionieren, wenn der Auskenner unabhängig ist von den kritisierten Unternehmen, Personen und Vorgängen – bei Berthold Seliger ist das der Fall.

### LIVE-INDUSTRIE

Gestützt auf Dean Budnicks und Josh Barons Standardwerk “Ticket Masters” veranschaulicht Seliger den weltweiten Konzentrationsprozess in der Veranstaltungswirtschaft von einer kleinteiligen, vielfältigen zu einer immer mehr monokulturellen Branche, siehe marktbeherrschende Unternehmen wie Live Nation/Ticketmaster und Anschutz Entertainment Group (AEG). Es leuchtet ein, dass diese Entwicklung für Künstler und die Musikszene insgesamt als äußerst problematisch einzustufen ist, denn wer alle Verwertungsstränge (Recorded Music Rights, Agentur, Tourneeausrüstung, Locations plus Gastronomie, Sponsorenkooperationen etc.) und das große Geld hält, der schafft an – zu seinen Konditionen. Viele kleinere Unternehmen mussten dem Druck bereits weichen bzw. sich größeren Einheiten an-

schließen – gleichzeitig weist z.B. Live Nation in den letzten Jahren regelmäßig Netto-Verluste aus, die teilweise die 200 Mio. Dollar Marke pro Jahr übersteigen. Man muss kein Wirtschaftsexperte sein, um festzustellen, dass hier etwas schief läuft, ein offensichtlich krankes System am Werk ist. Die dabei ausgezahlten Millionengagen und –sonderzahlungen für die Manager lassen den aufmerksamen Beobachter sprachlos zurück.

Seliger liefert dazu als Anschauungsmaterial eine Durchrechnung der Kosten/Gewinnaufteilung (Was bleibt dem Künstler?) anhand eines mittelgroßen Konzerts – man kann sich anhand dieser Aufschlüsselung ein eigenes Bild machen, wer im Risiko steht und wer nicht, und ob das eine faire Abmachung ist ...

### TONTRÄGERINDUSTRIE

Dass diese harsche Kritik von Seliger einstecken muss, war schon vor dem Lesen des Kapitels klar, auch dass er den ECHO nicht mag: “Auf der 20. Echo-Veranstaltung feierten alte bis mittelalte Funktionäre der Musikindustrie ihr ewig gestriges Geschäftsmodell mit Künstlern, die eher nicht im Mittelpunkt der kulturellen Diskussion stehen und wenig Neues bringen.” Stimmt so nicht, denn die Tonträgerindustrie hat mittlerweile digitale Musikangebote an den Start gebracht oder sich an ihnen beteiligt, die von Konsumenten nachgefragt werden, und wenn 70% der Käufer im deutschsprachigen Raum noch immer der CD den Vorzug geben, kann sie so alt und schlecht wohl nicht sein ... Kunst und Künstler bleiben sowie immer Geschmackssache – für manchen ist Helene Fischers neue Live-DVD der Gegenstand der kulturellen Auseinandersetzung, für andere Gregory Porter oder Khatia Buniatishvili.

### MUSIKJOURNALISMUS

Seliger kritisiert zurecht den “embedded music journalism” und veröffentlicht gleich konkrete “Kooperationsangebote” – hier redaktionelle Berichterstattung, dafür wird Summe X bezahlt. Gottseidank gibt es auch noch Musikjournalismus, der nicht die Hand aufhält. Die Krise der Medien schlägt voll auf die Kulturberichterstattung durch.

Insgesamt begibt sich Seliger bei vielen geschmacklich-subjektiven Einschätzungen auf zu dünnes Eis: + So unterstellt er der Initiative Musik, dass sie bevorzugt Mittelmaß fördert. Kann man natürlich so

behaupten, ist aber wohl nicht zu halten – ich rate zu einer Diskussion mit den geförderten Künstlern.

✚ Weiters wettet Seliger undifferenziert gegen Ausbildungseinrichtungen wie “Pop-Akademien”, “Unis” und Kulturmanagementausbildungen, die praxisfern seien. Solche Pauschalurteile sind natürlich immer falsch.

✚ Seliger predigt Autarkie (was natürlich richtig ist) und damit gegen die Sponsorenfinanzierung. Das mag eine für ihn legitime und praktikable Einstellung sein, wenn er Künstler tourt, die aufgrund ihrer wirtschaftlichen Situation Sponsoren abblitzen lassen können. Für Newcomer, die chronisch unterfinanziert sind, bestehen schlicht keine Wahlmöglichkeiten. Großfestivals wiederum können ohne Sponsoren

## Gottseidank gibt es auch noch Musikjournalismus, der nicht die Hand aufhält

zusperren. Aber das wäre leicht zu lösen, wenn die Headliner-Acts von ihren Millionengagen heruntersteigen – Chefverhandler Seliger, bitte übernehmen! + Und die Künstler kriegen auch ihr Fett ab: “Musik in der Art der Bots ist ästhetisch so verabscheuungswürdig wie die von Pur.” Hmmm – Hartmut Engler wird in diesem Leben wohl nicht mehr unter Seliger touren – das wäre auch theoretisch nicht möglich, weil die Konzertagentur Seliger mit Ende des Jahres 2013 ihre Pforten geschlossen hat. In Zukunft gibt es dann ein “Büro für Musik, Texte und Strategien“.

Und in vielem sind wir absolut d'accord: gegen permanente Selbstausbeutung und künstlerisches Prekariat, für kulturelle Vielfalt und Teilhabe, für eine selbstbestimmte Kunst.

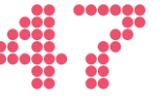
Berthold Seliger: Das Geschäft mit der Musik. Ein Insiderbericht, Berlin: Edition Tiamat, 2013.

<http://edition-tiamat.de>

[www.bseliger.de/](http://www.bseliger.de/)

### BRIGITTE KÖSSNER-SKOFF: SPONSORINGLEITFADEN 2013

„Mit der Neuauflage dieses Sponsoringleitfadens für Klein- und Mittelbetriebe und integriertem „Steuer-ABC“ der privaten Kunstförderung sollen die wichtigen Potentiale des Kunst- und Kultursponsorings für eine verbesserte Kommunikation nach innen und





außen dargestellt werden.“  
Diesem Anspruch aus dem Umschlagtext wird die gut 100 Seiten starke Publikation gerecht.  
Zunächst erfolgen Begriffsklärungen und die Darstellung von Sponsoringvolumina.

Als Trends im aktuellen Kultursponsoring werden genannt:

- Erstarben der Klein- und Mittelbetriebe als Kultursponsoren
- Zunehmend Beraterleitungen und Sachsporing statt Geldleistungen
- Immer weniger Gießkannenprinzip und Restbudgets
- Konzeptionelles Sponsoring und Professionalisierung wachsen weiter
- Verstärkte Konkurrenz für Kultursponsoring
- Paneuropäisches Sponsoring noch unterentwickelt

Aus Unternehmenssicht besteht die Herausforderung beim Kultursponsoring in der organischen Verbindung mit der eigenen Unternehmensidentität und dem Markenimage. Interne und externe Effekte des Sponsorings werden geschätzt.

Im Kapitel „Erfolgreiches Sponsoring“ werden hilfreiche Praxistipps gegeben:

Konzeption, Strategieentwicklung, Ziele, Zielgruppenbestimmung, Maßnahmen, Budget, Zeitplanung, Verträge, Evaluierung, Projektpräsentation, Checklisten, Vermittler/Ratgeber

„Das kleine Steuer-ABC“ komplettiert die gelungene Publikation. Themen:

Umsatzsteuer bei Subventionen/Förderungen, Zuschüssen, Prämien, Differenzbesteuerung, Privatmuseen und -stiftungen, nichtabzugsfähige Spenden, abzugsfähige Sponsorleistungen, Sponsorerrlass des bmf

Brigitte Kössner-Skoff: Sponsoringleitfaden – Klein- und Mittelbetriebe als erfolgreiche Sponsoren in Österreich. Aktuelles Kultursponsoring & „Steuer-ABC“ Kulturförderung, Wien: Initiative Wirtschaft für Kunst/WKÖ, 2013.  
[www.iwk.at](http://www.iwk.at)

### ELLIE WEINERT: WHO'S WHO IN A&R IN GERMANY

A&R-Manager bei Musiklabels zu recherchieren ist oft ein schwieriges Unterfangen. Nur selten sind diese

zweifelsfrei über eine Unternehmenshomepage oder Musikatlanten zu finden („Wer macht mein Genre? Wie kann ich einen Vorab-Kontakt herstellen? etc.)

Es müsste jemanden geben, der diese Informationen sammelt und gezielt und umfassend zur Nutzung anbietet - ganz genau, diese Dame heißt Ellie Weinert und die Publikation: „Who's Who in A&R in Germany“. Die aktuelle Version ist nun als PDF erhältlich und kostet Euro 40.-

Das 36-seitige Heft enthält alle Kontaktadressen der deutschen Major-Record Companies und kleineren aktiven Labels mit Angabe der A&R-Manager, Telefon-Durchwahl und E-mail-Adresse sowie die Künstler bzw. Labels, die sie jeweils betreuen – ein unverzichtbares Nachschlagewerk.

Zu bestellen unter: [www.songswanted.com](http://www.songswanted.com) Rubrik: Formulare/Order Forms

Wer sich darüber hinaus für den unabhängiger Informationsdienst für professionelle Komponisten, Texter und engagierte Musikverleger „Songs Wanted“ interessiert (erscheint 10x im Jahr) wird ebenfalls auf der Homepage fündig.



### GÜNTHER WILDNER

Geboren 1971, lebt und arbeitet in Wien. Studierte Musikwissenschaften und Kulturmanagement. Gründer und Geschäftsführer der Musikbusiness-Dienstleistungsagentur Wildner

Music und des Musikverlags Wildner Music Publishing. Künstlermanagement, PR und Booking in den Bereichen Musik und Literatur.

Weitere Tätigkeiten: Generalsekretär des Österreichischen Musikrats, Vorstandsmitglieder der Musikergilde und des Kulturrat Österreich. Mitgliedschaften (Auswahl):

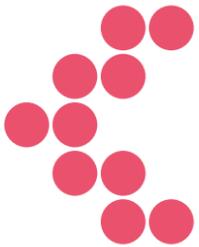
IMUC – Interessenverband Musikmanager und Consultants e.V., [www.imuc.de](http://www.imuc.de)

MC - Management Club, [www.managementclub.at](http://www.managementclub.at)

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

[www.wildnermusic.com](http://www.wildnermusic.com)

FOTOS: ARCHIV WILDNER



# 5. „World Forum on Music“ und 35. Generalversammlung des Internationalen Musikrats in Brisbane

■ VON HARALD HUBER



➤ Nach 24-stündiger Anreise landen Paul Hertel (Kuratoriumsvorsitzender des ÖMR, dessen Reise von der AKM finanziert wird) und ich am Dienstag, den 19. November 2013 an der Ostküste Australiens. Die Sonne steht am späten Vormittag im Zenit und die subtropischen Temperaturen klettern bisweilen auf über 30 Grad. Die Räumlichkeiten des „Queensland Conservatorium“ der „Griffith University“ werden aber stets (für unser Empfinden zu stark) heruntergekühlt.

Das Konservatorium liegt mitten in der „South Bank“, einer ansprechenden Kultur- und Parklandschaft am Ufer des Brisbane River. Auf der anderen Seite des Flusses türmt sich die Skyline der geschäftigen City.

Das „World Forum on Music“ präsentierte in verschiedenen Podien, Präsentationen und Konzerten 5 thematische Stränge:

- Music Sustainability
- Music and Communities
- Music and Education
- Music Rights and Advocacy
- Music Technology and Industry

Ad 1) Das bemerkenswerte Forschungsprojekt der Griffith University „Sustainable Futures for Music Cultures“ untersucht den – vielfach gefährdeten – Bestand von Musikkulturen anhand von 9 Fallstudien:





Traditional Music of the Viet People (Songform „ca tru“)  
 Western Classical Opera  
 Mexican Mariachi  
 Hindustani Music (klassische indische Musik)  
 Australian Aboriginal Music  
 Korean Samulnori  
 West African Percussion (am Beispiel Ghana)  
 Balinese Gamelan (Zusammenhang von Religion, Musik und Tanz)  
 Amami Island Music (Inseln im Süden Japans)

Die hier konzentrierten Fragen bezüglich der Strategien zur Bewahrung traditioneller musikalischer Ausdrucksformen, des Wandels von kontextuellen Bedingungen von Musikkulturen, der vielfältigen Transformationen in neue Stilikunden und der Rolle von aktuellen Produktions- und Kommunikationstechnologien bestimmten viele der Präsentationen und Diskussionen des gesamten „World Forums“. Als übergeordnetem Schlagwort, um über sich wandelnde „Ökosysteme“ der Musik sprechen zu können, begegnete man im Rahmen der Konferenz häufig der Wortschöpfung „Ecomusicology“.

Die gegenwärtige Situation wurde etwa am Beispiel der Musik der australischen Aborigines deutlich. Einerseits versuchen – zusätzlich zur weiterhin existierenden mündlichen Überlieferung - einige wenige ethnologische Studien die Reste der alten „Traumzeit“-Kultur zu konservieren und in Archiven und Dokumentationen festzuhalten. Andererseits will sich die jüngere Generation der

Die Traditionsträger passen sich demnach den sich rasch verändernden Bedingungen an und gehen neue Wege - ohne aber den Kontakt mit der Überlieferung preiszugeben

„Indigenous Community“ Australiens aber nicht in ihrer Kreativität einschränken lassen: das jährliche „Songlines Festival“ in Melbourne zeigt z.B. den Gebrauch von Stilmitteln der Country Music und des R'n'B um aktuelle Themen der Aborigines-Bevölkerung zum Ausdruck zu bringen. Der weltweit

renommierte Didgeridoo Virtuose William Barton, der gemeinsam mit seiner singenden und tanzenden Mutter während des gesamten Forums anwesend war, ist auch Gitarrist, Komponist elektronischer Tracks und gern gesehener Gast westlicher Orchester.

Die Traditionsträger passen sich demnach den sich rasch verändernden Bedingungen an und gehen neue Wege - ohne aber den Kontakt mit der Überlieferung preiszugeben. „Versöhnung“ oder „Heilung“ angesichts der grausamen Zerstörungen, die der britische Kolonialismus in Australien zu verantworten hat, kann es nur geben auf der Basis von sich stets erneuerndem Respekt.

Ad 2) Die Möglichkeiten der Musik, zur Integration von „Communities“ beizutragen, erhielten durch eine Reihe von Beispielen, bei denen es um Bevölkerungsgruppen in Zeiten nach Kriegshandlungen ging, aktuelle Brisanz. Neben Projekten in Malaysia, Nord-Irland, Südafrika, Ost-Timor u.a. waren hier vor allem Initiativen in der Konfliktregion des Nahen Ostens präsent: das Euro-Arabische Zentrum der Arab Music Academy (Ammann/Jordanien) in Limassol/Zypern oder das Arabisch-Jüdische Orchester in Israel – beide gedacht als Begegnungsmöglichkeit für junge MusikerInnen. Den stärksten Eindruck aber machte ein Projekt elementarer Musikpädagogik und klinischer Musiktherapie in einem palästinensischen Flüchtlingslager im Libanon, das auch mit einem der „Five Musical Rights Awards“ des IMC ausgezeichnet wurde. Perspektivlose und traumatisierte Kinder erfahren mit Hilfe von Musik Lebendigkeit, Gemeinsamkeit und Wertschätzung (Deborah Parker im Auftrag von „Prima Materia“), Musik fungiert als „Waffe der Menschlichkeit“.

Ad 3) Damit sind auch schon Perspektiven der Musikpädagogik angesprochen. Meine Informationen bezüglich der neuen Broschüre zu Kooperationsprojekten von Schulen und Musikschulen in Österreich stießen auf großes Interesse, vor allem seitens der European Music School Union (EMU). David Price (UK) präsentierte sein neues Buch „OPEN – How We'll Work, Live & Learn in the Future“.

Ad 4) Eine spezielle Podiumspräsentation und Diskussion gab es zum Thema „Creators Rights“. In diesem Rahmen konnte Paul Hertel die öster-

reichische Initiative „Kunst hat Recht“ vorstellen. Außerdem waren Positionen aus den USA, aus Finnland, aus Australien und Indien am Podium vertreten. Die Durchsetzbarkeit von Autorenrechten sei einerseits an starke, treuhändisch agierende Urheberrechtsgesellschaften und andererseits an starke Urhebervertragsrechte geknüpft. Aufnahmen indigener Musikformen werden in der Regel ohne jegliche Abgeltung der kreativen „Communities“ kommerziell verwertet.

Ad 5) Der Strang „Technologie und Industrie“ fokussierte vor allem auf neue Möglichkeiten des Musikerfindens und der musikalischen Interaktion durch digitale Medien wie „smart phones, tablets and laptop computers“, auf neue Business-Modelle für Nischenprodukte und auf Reaktionen auf die digitale Welt seitens klassischer Orchester und Ensembles (das Queensland Symphony Orchestra spielte berühmte Melodien von Computerspielen etc.).

#### GENERALVERSAMMLUNG DES IMC

Die Generalversammlung war einerseits durch Berichte und Beschlüsse bezüglich finanzieller Stabilitäten und Instabilitäten, andererseits durch eine Reihe von personellen Rochaden und würdevollen Ehrungen und Verabschiedungen gekennzeichnet.

Die finanzielle Situation des IMC ist nunmehr stabil, das seit 2005 bestehende Defizit zur Gänze abgebaut. Für die nächsten 4 Jahre wurde eine Neuregelung der Mitgliedsbeiträge beschlossen. Als Basis für den Beitrag von Nationalen Musikräten dient nun ein Ranking des „International Monetary Fund“. Dies bedeutet für den ÖMR eine Erhöhung des Mitgliedsbeitrages von 1.600,- auf 1.800,- für die Jahre 2014 bis 2017.

Aufgrund der prekären finanziellen Situation der UNESCO (die prinzipielle Anerkennung eines Palästinenser-Staates führte zum Einfrieren der Zahlungen der USA) muss vielleicht bald ein neues Office in Paris oder Umgebung gesucht werden. Auch der EMC muss nun - da im neuen EU Programm „Creative Europe“ (2014 – 2020) die Förderung von Dachorganisationen in der bisherigen Form nicht weitergeführt wird - um eine Förderung im Rahmen des Titels „Network Projekts“ ansuchen (und zwar in Konkurrenz zu einigen Mitgliedsorganisationen des EMC!).

Auf der Basis neuer, nunmehr beschlossener Statuten und Verfahrensregeln wurden ein neuer Vorstand, ein neuer Präsident, ein „Legal Advisor“, ein „Financial Auditor“ und ein neues „Youth Committee“ gewählt:

**Neuer Präsident:** Paul Dujardin (Belgien)  
 Ehrung des scheidenden Präsidenten Frans de Ruiter

Neuer Vorstand: Jeremy Cox (Executive Vice-President), Hisham Sharaf & Maria del Carmen Gil (Vice Presidents), Gervais Hugues Ondaye, Alfons Karabuda, Ahti Vanttinen, Daphne Wassink, Wang Zhou  
 Ehrung der scheidenden Mitglieder Sonja Greiner, Timo Klemettinen und Gary Ingle

Neuer Legal Advisor: Hans Severin Hansen  
 Dank an die bisherige „Legal Commission“ Franz Patay und Wouter Turkenburg

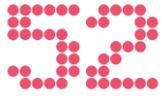
Neuer Financial Auditor: Beata Schanda  
 Dank an die bisherige „Financial Commission“ Stef Coninx und Peter Rantasa

Die Durchsetzbarkeit von Autorenrechten sei einerseits an starke, treuhändisch agierende Urheberrechtsgesellschaften und andererseits an starke Urhebervertragsrechte geknüpft

Die vom ÖMR nominierte Petra Lechtova (Slovakia/Austria) wurde zum Mitglied des siebenköpfigen „Youth Committee“ gewählt!

Die musikpolitische Arbeit des IMC orientiert sich mehr denn je an den „Five Musical Rights“. Auch der anwesende Präsident des „International Council for Traditional Music“ (ICTM) Svanibor Pettan solidarisierte sich mit diesen Grundsätzen. Entlang dieser fünf musikbezogenen Menschenrechte wurde im Rahmen des World Forums und der GV eine „Brisbane Declaration“ diskutiert und in ihren Grundzügen verabschiedet. Das Dokument wird ehe baldigst auf der IMC-Website einzusehen sein: [www.imc-cim.org](http://www.imc-cim.org)





Damit ist nun aber lediglich die Spitze des umfangreichen Eisberges des äußerst vielfältigen und reichhaltigen Programms mehrerer sich überlagernder Konferenzen am Queensland Conservatorium nebst zahlreichen Events und Konzerten berichtet.

Paul Hertel und ich nützen die wenigen verbleibenden Stunden vor der Rückreise noch für einen Besuch im „Lone Pine Koala Sanctuary“. Wir nehmen die grazile Ruhe und Entspanntheit der Koalas, Kängurus und Emus in den Freigehegen nach Europa mit.

FOTOS: ARCHIV HUBER



### HARALD HUBER

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

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

Leiter des wissenschaftlichen Bereichs des Instituts für Populärmusik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Mitglied des Leitungsteams des Instituts, Präsident des Österreichischen Musikrats (ÖMR), [www.oemr.at](http://www.oemr.at)  
Künstlerische Tätigkeiten als Komponist und Pianist / Keyboarder mit eigener Formation \*BLOX“, beim \*wiener u.r.theater“ (Theaterimprovisation) etc. Kooperationen mit \*Projekt!Pop“ der AKM / GFÖM: \*Songwriting Workshop“, \*FeedBack - demo listening session“ u.a.



# Bachelor-, Diplom- und Masterarbeiten 2013 im Bereich Populärmusik

 BETREUT VON HARALD HUBER (IPOP)

## BACHELORARBEITEN

**Bauer, Stephanie:** Wie wichtig ist die Populärmusik in der Blasmusik? Am Beispiel der Waldviertler Grenzlandkapelle der Stadtgemeinde Hardegg

**Braith, Nina-Katharina:** Bauchklang und der urbane A capella Stil

**Buxbaum, Johanna:** Die Erfolgsgeschichte von Gudrun Liemberger

**Calamac, Marija:** Ornette Coleman und die Entstehung des Free Jazz

**Chen, Severin:** Das Album „Dog“ von Attwenger

**Dasilva, Noelia Castineira:** Der Fado in Portugal

**Doublier, Verena:** Blues Guitar Ladies

**Flaschberger, Na Jiao:** Die taiwanische Künstlerin Teresa Teng und ihre Gesangkunst auf dem chinesischen Festland

**Hagino, Yukari:** „Senjo no Meri Kurisumasu“ und der Filmkomponist Ryuichi Sakamoto

**Hsu, Yu-Ting:** May Day. Eine Rockgruppe aus Taiwan

**Hummer, Christian:** D'Angelo. Leben und Werk

**Kainz, Maria:** Von Forbidden Area zu Parrotom: Die Geschichte einer niederösterreichischen Band

**Kirner, Johanna:** Jazz und Popmusik in den Blasorchestern des Bezirks Gmunden

**Larndorfer, Anna:** „Swings“, „Schlurfs“. Jazz in Wien während der NS-Zeit

**Lorenz, Richard:** Industrial Rock am Beispiel Nine Ich Nails

**Maier, Robert:** Django Reinhardt. Ein Begründer des Sinti-Jazz

**Mora, Saborío/Juan, Pablo:** Geschichte und Analyse dre Salsa-Musik. Am Beispiel von „Camaleón“ von Ruben Blades

**Pakzad, Babak:** Queen von 1970 bis 1991

**Pfalzgraf, Frédéric:** Der politisch engagierte Rap in Frankreich

**Popov, Hristo:** Made in Heaven - Der Abschied des Künstlers Freddie Mercury

**Ptacek, Judith:** The Sound Of Music

**Pudelek, Laura:** Arthur Russel: Home Away From Home

**Radschiner, Julia Sophie:** Pädagogische Herangehensweisen des Jazzpianisten Harold Dankos

**Reisinger, Angela Maria:** Authentizität und Kunstfigur

**Ruzicka, Elena:** Die New Age Musik: Durch Musik zum höheren Bewusstsein?

**Schmid, Christian:** Buddy Rich - The Big Swing Face

**Schranz, Martin:** Leben und Werk von Christian Ide Hintze

**Schreittl, Paul:** Chicago Blues

**Schwager, Martin:** Drum & Bugle Corps

**Schwaiger, Andrea:** Rhythm and Blues am Beispiel von Lauryn Hill

**Stephan, Kurt:** St. Heinz. folk-Rock aus dem niederösterreichischen Weinviertel

**Stix, Elisabeth:** YouTube und das Urheberrecht

**Tauchner, Therese:** Klezmer. Querschnitt und speziell am Beispiel „David Orlowsky Trio“

**Theimer, Katharina:** Ursprung und Darstellung des Gnaoua Weltmusik Festival in Essaouira

**Todorova, Elena:** Bulgarische Chormusik und World Music

**Wiesinger, Astrid:** Das Leben und kompositorische Schaffen des Gitarristen Pat Metheny mit Fokus auf das Werk „The Way Up“

**Zeillinger, Raphael:** Michael Jackson - Der Künstler

**Zellhofer, Christian:** Mumbles. Das unterhaltende Element im Wirken Clark Terrys

**Ziegelwanger, Karin:** Der Sound von Joni Mitchell im Album „Shine“



## DIPLOM- UND MASTERARBEITEN

**Eder, Philipp:** on & off the road, Live-Performance in Theorie und Praxis populärer Musik

**Henriquez, Patrick:** Rhythmen in der populären brasilianischen Populärmusik von den Anfängen bis 1970

**Jakovljevic, Ozren:** Die Rockszene im ehemaligen Jugoslawien am Beispiel New Wave

**Klein, Martin:** Werner Pirchner. Grenzgänger der österreichischen Musik

**Peham, Johannes:** „Hörbar“ - Von der Idee zum fertigen Album am Beispiel der österreichischen Dialektpop-Band BAHÖ

**Radschiner, Julia Sophie:** Harold Danko. Kompositionsanalyse anhand der Suite „Nightskapes“

**Schutting, Barbara:** Formale Strukturen des Songwritings in aktueller Popmusik

**Seidl, Michael:** E-Gitarrenschulen für junge Anfänger - Bestandsanalyse und Neukonzeption

**Winklbauer, Kathrin Isabella:** Loop. Aspekte der technischen Repetition von Patterns im Rahmen von Live-Performances

**Wurzer, Martina:** Gesellschaftskritische Populärmusik in Südafrika

## BETREUT VON PETER TSCHMUCK (IKM)

**Brezovsky, Michaela (Bakk., mdw):** Die Kaufrevolution. Traditioneller Handel vs. Internethandel. Die allgemeine Entwicklung des Einkaufsverhaltens mit besonderer Berücksichtigung auf Musikgeschäfte im Bereich Schlaginstrumente

**Schmid, Christian (Bakk., mdw):** Die wirtschaftliche Relevanz von Tonstudios im digitalen Zeitalter

**Kleinberger, Stefan (refl., mdw):** Neue Konzertformate im Bereich klassischer Musik. Über die Notwendigkeit einer Modernisierung der Aufführungspraxis

**Bartl, Gudrun (Bakk., WU Wien):** Die Geschäftsmodelle der Streaming-AnbieterInnen

**Palmsteiner, Florian/Gabriel, Wöginger (Bakk., WU Wien):** Crowdfunding - Die Revolution in der Musikindustrie?

## BETREUT VON MICHAEL HUBER (IMS)

**Allacher, Georg (MA):** ¡Somos los Mods! Mods in Spanien - Beschreibung einer Szene.

**Fritz, Katharina (MA):** Gaga als Etüde. Das bewusste Miteinbeziehen von Schüler/innen-Musikpräferenzen im Instrumentalunterricht

**Gruber, Georg (Bakk.):** Populärmusiker in Österreich. Wie geht das, was ist das?

**Kauper, Julia (MA):** Instrumentalistinnen in einer männerorientierten Popwelt in Österreich. Eine empirische Untersuchung

**Reisinger, Angela Maria (Bakk.):** Das Thema Tod im Wienerlied von heute

## BETREUT VON ROSA REITSAMER (IMS) - BACHELORARBEITEN

**Gert, Silke:** Die Unterrepräsentanz von Frauen in der Jazzszene. (2012)

**Habisohn, Nina:** Musikgeschmack und „Klasse“

**Haider, Michaela:** Arbeitsverhältnisse von InstrumentalpädagogInnen in Niederösterreich

**Klose, Nicole/Jaurová, Dominika:** Musiksozialisation und Ausbildung von Saxophonistinnen und Saxophonisten (2012)

**Larndorfer, Anna:** Frauen im Jazz. Gründe für deren Unterrepräsentanz

**Lukesch, Marie-Christin:** Slangsta. Eine Szenenbeschreibung

**Murnig, Felix:** Zusammenhang von Nationalismus, Ideologie und Musik an Beispielen repräsentativer klassischer, populärer und volkstümlicher Musik Österreichs

**Sammer, Magdalena:** Musikalische Selbstsozialisation.

**Schiemer, Lukas:** „Jam“. Empirische Dokumentation eines Jugendsozialprojektes

# i see the LORD

## CONTEMPORARY GOSPEL CONCERT MUSIK FÜR SOLISTEN, CHOR UND ORCHESTER

Frei und gerade heraus reden zeitgenössische Gospels und „Worship-Songs“ von der Kraft des Glaubens. In zahlreichen Bildern werden sowohl die Größe Gottes als auch seine Nähe und Zuwendung hin zu uns Menschen umschrieben. Was vielleicht neu ist: Die innere Hingabe findet ihre äußere Entsprechung in heißen Rhythmen, in Tanz und Lautstärke. Sie müssen also an diesem Abend nicht sitzen bleiben! Denn bei der Suche nach Sinn und Frieden wollen die Lieder „mitreißende“ Zeugnisse einer lebendigen Gottesbeziehung sein: I see the Lord!

DIRIGENT  
Herbert Pichler

ARRANGEMENTS  
Arnoldo Moreno, Herbert Pichler

SOLISTINNEN  
Patricia Moreno, Marion Traun, Sewon Kang

CHOR  
Institut Anton Bruckner (Chor I. Ltg. Johannes Hiemetsberger)  
Vienna Gospel Choir (Ltg. Andreas Maurer)  
Sänger und Sängerinnen aus diversen Kirchen und Gemeinden in Wien

ORCHESTER  
Studierende aus dem Institut für Populärmusik

Institut Hellmesberger  
Institut Franz Schubert  
Institut Ludwig van Beethoven  
Crescendo Austria  
Orchester

SPECIAL GUESTS  
Ensemble Spirituosi  
Heribert Kohlich  
Johannes Radl & Maria Petrova  
Geri Schuller

BACKGROUND VOCALS  
Sarah Lee, Vanja Timotjevic

15. November 2013, 19 Uhr  
Universität für Musik und darstellende Kunst Wien  
Joseph Haydn Saal  
Anton-von-Webern-Platz 1, 1030 Wien

23. November 2013, 19.30 Uhr  
CIG – Christliche Internationale Gemeinde  
Leebgasse 34, 1100 Wien

ORGANISATION  
Institut für Populärmusik (Arnoldo Moreno) in Kooperation mit der Österreichischen Studentenmission (ÖSM Wien) und mit Operation Mobilisation (OM)



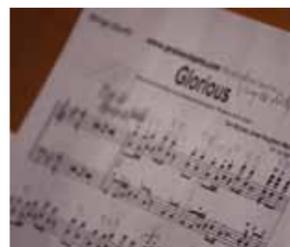


# Gospel einmal anders

■ EIN BERICHT VON ARNOLDO MORENO & MONTSERRAT VILAR



Orchester und Chor unter der Leitung von Herbert Pichler; Moderation: Arnoldo Moreno



Am 15. November 2013 fand das „Contemporary Gospel Concert - I see the Lord“ im Haydn-Saal der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien statt. Warum „Contemporary Gospel“? „Contemporary“ deshalb, weil es sich um eine moderne, zeitgenössische Musik des 20. Jahrhunderts handelt, deren Rhythmen bis heute aktuell sind; „Gospel“, weil das Repertoire einen christlichen Inhalt hat.<sup>1</sup>

Das Konzert bildete den Abschluss der Hochschultage, einer Reihe von Vorträgen und Diskussionsveranstaltungen, die von 11. bis 15. November an verschiedenen Universitäten Österreichs unter dem Motto „Was glaubst du?“ stattgefunden haben.

Arnoldo Moreno, Dozent am Institut für Populärmusik, leitete und koordinierte das Projekt, das vom Institut für Populärmusik seinen Ausgang nahm und insgesamt 130 Musikstudenten von verschiedenen Instituten der Abteilung für Musikpädagogik vernetzt hat.

Letztendlich entstand eine institutsübergreifende Veranstaltung in Kooperation mit Organisationen wie OM (Operation Mobilisation), OSM (Österreichische Studentenmission), Crescendo Austria Orchester, Vienna Gospel Choir und den evangelikalen Freikirchen in Österreich. Diese Zusammenarbeit ermöglichte nicht nur ein hohes musikalisches Niveau auf der Bühne (unter der Leitung von Prof. Herbert Pichler, Institut für Populärmusik), sondern auch einen menschlichen und liebevollen Umgang mit den Mitwirkenden und dem Publikum, der seine Spuren an der mdw hinterlassen hat.

Stimmungsvolle Balladen mit sanften Streicherklängen, virtuos-souliges SolistInnen, artikulierte Bläser, die für den Latin Funk-Stil unverzichtbar waren, und ein 70 Sängerinnen und Sänger umfassender Chor – sie alle trugen dazu bei, die Botschaft von Hoffnung, Glaube und Liebe zu vermitteln.

Beim Intermezzo beteiligten sich in kleineren Formationen StudentInnen der Musikuniversität Wien mit einem bunt gemischten Programm von Soul, Jazz bis Folklore aus Lateinamerika: das Ensemble Spirituosi, weiters Johannes Radl, Patricia Moreno, Marion Traun und die Lehrenden Geri Schuller, Heribert Kohlich und Klaus Göhr.

Interessant und wahrscheinlich neu in der österreichischen Musiklandschaft war es, christliche Lieder mit biblischen Zitaten in solch großer Orchesterbesetzung und im Stil von Latin, Funk, Pop und Rock zu hören – eine mitreißende Kraft, welche die Zuhörer nicht

unberührt nach Hause gehen ließ.

Das Resümee des Abends: eine Schlange von erwartungsvollen Gästen bis hinaus auf die Straße, ein überfüllter Konzertsaal und ein Foyer voller Menschen, die sich von einer Live-Übertragung auf Leinwand trösten ließen.

Diese Zeichen sprechen eine klare Sprache: Bitte mehr davon!

## DANKSAGUNG:

Die Veranstalter danken dem Institut für Populärmusik (Wolfgang Puschnigg, Herbert Pichler, Monika Mayer, Birgit Hartl, Geri Schuller, Heribert Kohlich, Patricia Simpson), dem Institut Anton Bruckner (ao. Univ. Prof. Mag. Hiemetsberger und den Studenten von „Chor I“), dem Institut Hellmesberger, dem Institut Ludwig van Beethoven, dem Institut Leonard Bernstein, der Abteilung für Gebäude und Technik (Ing. Brigitte Rechberger, Isabella Graschopf sowie den Haus- und Orchesterwarten). Dank auch an das Kopierzentrum der mdw (Miriam Schenk) und an die Tonmeister Thomas Lang, Benjamin Wuthe & Team.



<sup>1</sup> von Englisch: gospel = Evangelium, Gute Nachricht; hergeleitet vom Altenglischen godspel, god = gut und spel = Erzählung, Nachricht. Ist nach deutschem Sprachgebrauch jene christliche afroamerikanische Stilrichtung, die sich Anfang des 20. Jahrhunderts aus dem Negro Spiritual sowie Elementen des Blues und Jazz entwickelt hat. (Quelle: Wikipedia)

# Workshops & Vorträge 2013

# ipop-CD 2014



Kirk Covington

## Workshop mir Kirk Covington DRUMMING FOR MUSICIANS

Montag, 17. Juni 2013, 14-17 Uhr  
1030 Wien, Anton-von-Webern Platz 1, Pophaus,  
Raum FEG02  
Open for all instruments

## Workshop mit Habib Samandi ARABIC PERCUSSION - DARBUKA, RIQ, BENDIR

11. Mai 2013, 10-12:30 und 14-16:30 Uhr  
1030 Wien, Anton-von-Webern Platz 1, Pophaus,  
Raum FEG02

Habib Samandi is a native Tunisian, who specializes in traditional arabic percussions and considered as one of the masters in Tunisia of Darbuka, his first instrument. He is a multi- percussionist interested also in african and latin percussion.

Habib has been involved in several projects over the last twenty years, performing in different countries as Tunisia, France, Germany, Kasakhstan, Spain, Libanon, Algeria, Italy and Austria, playing in various

styles: world music, jazz, pop, rock, electronic, folklore and classic arabic music.

In his workshop Habib Samandi teaches the three basic arabic instruments:  
Darbuka (goblet drum),  
Riq (tambourine), Bendir or Duff (frame drum)

### He engages all levels from advanced to beginners and the students learn:

- ☞ posture
- ☞ sounds (Dom, Tek, Slap)
- ☞ patterns (symetric and asymetric)
- ☞ range of rhythm from north africa (Maghreb), Middle East, Golf Area

### The next step is how to:

- ☞ play together and inter-act (polyrhythmus)
- ☞ prepare to perform percussion solo
- ☞ play those traditional patterns on other instruments as drum set or vibraphone.

## Vortrag von Ewald Tatar LIVE BUSINESS & FESTIVALS

Geschäftsführer der Nova Music Entertainment GmbH

3. Dezember 2013, 13.30 bis 15.30 Uhr  
Seminarraum F0139, Pophaus, Anton von Webern Platz 1, 1030 Wien

Ewald Tatar erzählte mit großem Praxisbezug über seinen persönlichen Werdegang im Musikgeschäft, das weltweite Live-Business, Festivals, seine eigenen Projekte: Nova Rock Festival, Aerodrome Prag etc. [www.novarock.at/](http://www.novarock.at/)

Dieser Vortrag fand im Rahmen der Veranstaltung "Exkursionen zur Musikwirtschaft" statt.

## 1 ALL Komposition: Selina Bergmann Produziert im Rahmen des Studiopraktikums 3

Selina Bergmann - voc  
Hans-Jürgen Barth - dr  
Oliver Kerschbaumer - kb  
Gerald Kiesewetter - b  
Paul Slaviczek - git

## 2 GEDANKENSPIEL Komposition: Beate Wiesinger Produziert im Rahmen des Studiopraktikums 3

Eric Arellano - ts  
Johan Birgenius - dr  
Per Orvang - git

Oskar Stenmark - tp, flh  
Beate Wiesinger - b

## 3 THE CRACKER Band: Fijuka Komposition: Katrin Winkelbauer Produziert im Rahmen des Studiopraktikums 3

Katrin Winkelbauer - git, voc, loops  
Judith Walzer - b

## 4 SIE HAT DICH ZUERST GESEHN Band: S.P.O.T.S. Komposition: Brandner/Doublier/ Hofmayr/Leubolt/Wiesmayr Produziert im Rahmen des Studiopraktikums 2

Verena Doublier: voc  
Maria Leubolt: voc  
Eva Brandner: keys  
Alexander Hofmayr: b  
Bernold Wiesmayr: dr

## 5 BLOOD ON THE DANCEFLOOR Komposition: Michael Jackson Produziert im Rahmen des Studiopraktikums 2

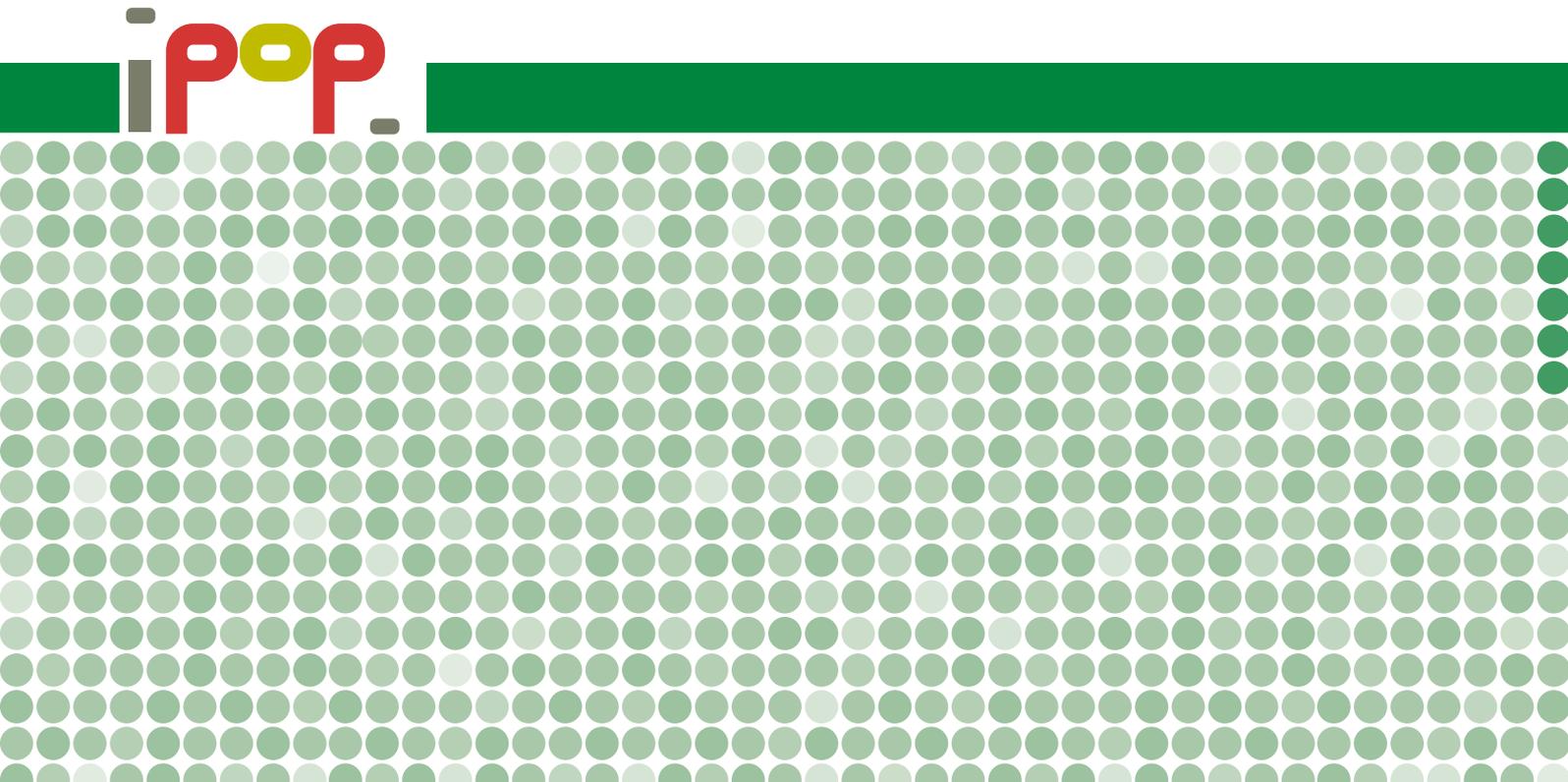
Karin Bauer - voc  
Julia Kauper - kb  
Ulrich Permanschlager - b  
Lisa Tendl & Daniela Aigenbauer  
- voc  
Andreas Göschl - dr

## 6 UF ZITT Komposition: Lukas Schiemer Produziert im Rahmen des Studiopraktikums 3

Erich Kronlechner - dr  
Stefan Plecher - p  
Jakob Schell - b  
Lukas Schiemer - sax, voc

Recording/Mix/Mastering: Rudi Mille  
ipop-Studio an der mdw  
Anton-von-Webern-Platz 1, 1030 Wien

ipop 4402-2  
p + © 2014 by ipop Records  
(a division of Jive Music - Austria)  
[www.jivemusic.at](http://www.jivemusic.at)



iPOP.

**INSTITUT FÜR POPULARMUSIK**

■ ANTON VON WEBERN PLATZ 1  
A-1030 WIEN

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

■ OFFICE@IPOP.AT  
WWW.IPOP.AT