

Leonard B. Smith

## Die Wirkung von Konzertprogrammen in der Öffentlichkeit

Der folgende Text erschien erstmals in der Ausgabe Mai 1994 der amerikanischen Monatszeitschrift »The Instrumentalist«. Der Nachdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Originalverlages (The Instrumentalist Company, 200 Northfield Road, Northfield/Illinois 60093).

Leonard B. Smith gründete die Detroit Concert Band und schrieb über 400 Kompositionen und Arrangements für Blasorchester, darunter auch das bekannte Lehrbuch »The Treasury of Scales«. Die Detroit Concert Band nahm Dutzende von Schallplatten auf und war das erste Orchester, das alle 116 Märsche von John Philip Sousa einspielte. In seinem Buch »On Conducting the Concert Band« beschreibt Smith seine Erfahrungen aus sechs Jahrzehnten als Dirigent, Komponist und Solokornettist. In einer Zeit, in der zahlreiche Orchester um ihr Überleben kämpfen, hat Smith eine einfache Erfolgsformel parat: Konzerte müssen unterhaltsam sein.

### Die Gründung der Detroit Concert Band

Es gab für mich viele Anlässe, die Detroit Concert Band zu gründen. Ich habe oft unter der Leitung von solchen Koryphäen wie Fritz Reiner, Bruno Walter oder George Szell gespielt und wurde inspiriert von der Zielstrebigkeit, mit der sie ihre Proben gestalteten. Andere Umstände spielten ebenfalls eine Rolle bei der Entscheidung. Von 1936 bis zu meinem Eintritt in die Navy im Jahre 1942 spielte ich als Solokornettist in der Goldman Band. Mein Nachfolger auf diesem Platz war Jimmy Burke, so daß ich keine Möglichkeit hatte, diese Position wiederzuerlangen. Daher ging ich als 1. Trompeter zum Detroit Orchestra. Ich möchte nicht unhöflich sein, aber der damalige Dirigent

des Orchesters, Karl Krueger, war ein vollkommener Idiot. Ich habe noch nie so viele falsche Tempi gespielt wie unter seiner Leitung. Schließlich trennte sich das Orchester eines Tages. Ich gründete die Detroit Concert Band im Sommer 1946; zu einer Zeit, als es für (Berufs-)Blasorchester sehr problematisch war, denn die Gewerkschaftsführer kontrollierten die meisten Ensembles. Mit Hilfe des Saxophonisten Dwayne Sawyer formte ich ein Orchester, das von den Gewerkschaften unabhängig war. Im Laufe der ersten Jahre erhielt ich Briefe aus dem ganzen Land, in denen die Absender mich fragten, ob sie für eine Stelle im Orchester vorspielen dürften. Musiker aus anderen

Städten nahm ich jedoch nur dann in mein Orchester auf, wenn ich in Detroit keine passenden fand. Trotz anfänglicher Kritik an einigen Musikerwechsellern gab ich nicht nach.

Während eines Sommers gaben wir insgesamt 55 Konzerte vor zahlreichem Publikum; stets mit einem anderen Programm. Anfangs spielten wir in einem schrecklichen Gemäuer, das wirklich nur als Hintergrund diente, aber schließlich baute man das herrliche Belle Isle Shell extra für uns. Bis in die frühen achtziger Jahre, als die Stadt Detroit ihre Subventionen einstellte, gaben wir dort unsere Konzerte. Ich erkannte die Zeichen der Zeit und nahm über mehrere Jahre Konzerttermine in eher entlegenen Orten wie Southfield und Dearborn an. Das Orchester gab insgesamt weniger Kon-

zerte, verdiente aber mehr, da man nach einem anderen Tarif bezahlt wurde.

Eines Tages begannen wir, unsere Auftritte mitzuschneiden. Hin und wieder waren bereits einige Konzerte von einer lokalen Radiostation übertragen worden, jedoch in einer minderen Tonqualität. Wir brachten eine LP mit dem Titel »Sousa American Bicentennial Collection« heraus, zu Ehren von Sousas 125. Geburtstag (1979, drei Jahre nach der 200-Jahr-Feier der amerikanischen Unabhängigkeit; Anm. d. Übers.). Nach dem Erfolg dieser Aufnahmen gründete das Orchester mit der Unterstützung von General Motors und Ford eine Vereinigung. Bis heute haben wir etwa 40 Alben produziert, auf denen die ganze Breite des Blasorchester-Repertoires vertreten ist.

### Vorbereitungen für ein Konzert

Die Organisation eines erfolgreichen Konzerts ist sowohl eine Kunst als auch eine Wissenschaft, denn sie umfaßt so unterschiedliche Arbeiten wie das Aushandeln der Honorare, Personalfragen, Werbung und spezielle Proben. Ein wichtiges Element ist auch die Stimulation des Publikums. Meine Methoden der Konzertvorbereitung haben sich jedenfalls als erfolgreich erwiesen. Als ich zum 53. Mal als Gastdirigent mit der Cleveland's Blossom Festival Concert Band auftrat, hatten wir bei diesem einen Konzert Bruttoeinnahmen von 140 000 Dollar. Ein Konzert an einem 4. Juli, dem amerikanischen Nationalfeiertag, brachte sogar 200 000 Dollar ein. Zur Erklärung für diese hohen Zahlen sei hinzugefügt: Die Band ist der Musical Arts Association angegliedert, einer Organisation zur Unterstützung des Cleveland Symphony Orchestra,

einer der besten Klangkörper der Welt.

Viele andere Konzerte brachten natürlich nicht so viel ein. Wenn ich nach meinem wichtigsten Konzert gefragt werde, dann antworte ich immer: »Dasjenige, das gerade ansteht.« Dies sage ich in aller Offenheit. Ich erinnere mich, daß ich vor einigen Jahren eingeladen wurde, ein Orchester zu dirigieren, über das ich bereits einige kritische Kommentare gehört hatte. Man warnte mich, die Musiker wären laut, selbstgefällig und schlampig in ihrem Musizieren. Aber ich wollte mich selbst davon überzeugen.

Am Abend vor der ersten Probe wurde ich dem Orchester vorgestellt. Ich nutzte die Gelegenheit, um ein paar Worte an die Musiker zu richten. Es war ein warmer Abend und die Fenster des Probenlokals waren geöff-

net. Ich sagte ihnen, daß man ihr Spiel auf Höhe des Bahnhofs nur sehr schwach hatte hören können. Je mehr ich mich jedoch dem Probenlokal näherte, desto intensiver und interessanter habe das Orchester geklungen. Als ich das Probenlokal betrat, spielten sie gerade »Chicago Tribune« von Paris Chambers, einer der besten Märsche aller Zeiten und auch eines meiner Lieblingsstücke.

Ich sprach über den edlen Klang der Posaunen, die im ersten Teil dieses Marsches die führende Stimme spielen. Ich sagte den Musikern, wie aufregend es gewesen sei, zu hören, daß sich jeder bei diesem Marsch angestrengt habe, denn schließlich erfordere er präzises Spiel und könne nur von guten Blasorchestern erfolgreich aufgeführt werden.

Bei der ersten Probe unter meiner Leitung konnte das Orchester gar nicht abwarten, mit dem Musizieren zu beginnen. Jeder saß auf der Vorderkante seines Stuhls und hoffte, meine Anweisungen so gut wie möglich auszuführen. Selten habe ich ein Gastdirigat bei einem Blasorchester mehr genossen. Die Musiker hatten anfangs ein sehr geringes Selbstbewußtsein. Als ich ihnen jedoch sagte, daß sie ein tolles Orchester seien, mit einem Namen, den es aufrechtzuerhalten gilt, reagierten sie darauf. Im Konzert wuchsen die Musiker über sich hinaus und waren plötzlich stolz darauf, Mitglied in einem solchen Klangkörper zu sein. Sie brauchten offenbar nur jemand, der an sie glaubte.

### Zusammenstellung des Programms

Dirigenten vergessen manchmal, daß das Publikum nicht die Konzerte besucht, um in einem weichen Sessel in einem warmen Saal zu sitzen; es kommt, um unterhaltsa-

me Musik zu hören. Im Gegensatz zu einigen meiner Kollegen würde ich keine lange Sinfonie für Blasorchester ins Programm nehmen, denn dies würde das Publikum langweilen. Ich vermeide es auch, ausschließlich Transkriptionen zu spielen. Die Leute kommen zu einem Blasorchesterkonzert,



um möglichst abwechslungsreiche Musik zu hören: ernst, unterhaltsam und melodios. Viele Konzertbesucher mögen es auch, wenn herausragende Solisten auftreten, und außerdem wird in den USA immer wieder die Musik von John Philip Sousa verlangt. Ich kombiniere all diese Elemente immer wieder in meinen Programmen.

Es gibt eine Fülle von Repertoire in allen Stilen: Transkriptionen von sinfonischen Werken oder Opernausschnitten, Musik aus Broadway-Musicals, Suiten, Walzer oder Märsche. Wenn man dazu noch einen Instrumental- oder Gesangssolisten präsentieren kann, so hat man eine Programmvietfalt, die nie ihre Anziehungskraft verlieren wird. Viele Programme, die heute von städtischen oder Schulblasorche-

stern dargeboten werden, scheinen überhaupt keine Rücksicht auf das Publikum zu nehmen. Sie sind offenbar nur zusammengestellt worden, um andere Dirigentenkollegen zu beeindrucken. Beim Zusammenstellen der Stücke für ein Konzertprogramm halte ich mich eigentlich nicht für einen Avant-

garde-Dirigenten. Kompositionen nur deshalb ins Programm zu nehmen, weil sie neu sind, ist kein ausreichendes Argument. Nur die Qualität der Musik ist für mich ausschlaggebend, nicht ihr Alter.

Ein gedrucktes Programm sollte die gespielten Werke aufzählen und auch schon Hinweise auf das nächste Konzert des Orchesters geben. Wenn neben den Angaben des Titels und des Komponisten/Arrangeurs auch einige Erläuterungen zu den Werken abgedruckt sind, dann wird das Publikum die Programmzettel (oder -hefte) nach dem Konzert aufheben. Außerdem besteht hier die Möglichkeit zum Schalten von Anzeigen. Die Detroit Bank and Trust Company hat auf diese Weise mehr als 20 Jahre lang die Druckkosten für die Programme zu

den Belle-Isle-Konzerten mitfinanziert.

Bei Freiluftkonzerten beginne ich zumeist mit der amerikanischen Nationalhymne. Man zieht damit besondere Aufmerksamkeit auf sich und man zeigt, daß man kein Nonsens-Programm spielt.

Für die Eröffnung eines Programms sollte man ein wirklich fesselndes Stück parat haben. Das Vorspiel zum 3. Akt von »Lohengrin« zeigt die klangliche Vielfalt eines Blasorchesters auf. Wenn es wirklich gut gespielt wird, ist einem starker Applaus sicher.

Eine »richtige« Ouvertüre eignet sich gut als zweites Stück, denn eventuelle Nachzügler haben nun ihre Plätze gefunden, das Publikum hat bereits ein spektakuläres Stück gehört und ist nun bereit, sich auf eine gute Ouvertüre einzulassen. Versuchen Sie, ein Stück auszuwählen, das sich von dem vorherigen unterscheidet. Suppés »Ein Morgen, ein Mittag, ein Abend in Wien« ist ein herrliches Musikstück, ebenso wie »Raymond« oder »Mignon«, beide aus der Feder des Franzosen Ambroise Thomas. Wenn das Publikum schon seit mehr als einem Jahr nicht mehr die »Wilhelm Tell«-Ouvertüre gehört hat, kann man diese natürlich auch bringen.

Noch während des Beifalls für die Ouvertüre gebe ich meinem Orchester erneut den Einsatz und lasse – in das Klatschen hinein – einen furiosen Marsch spielen, der nicht im Programm erwähnt ist. Hier kommt es auf das genaue Timing an, denn es gibt nichts Schlimmeres als eine Zugabe, mit der man erst nach dem Applaus beginnt. Zugaben müssen auf das Publikum spontan wirken.

In der Regel lasse ich in der ersten Konzerthälfte einen Solisten auftreten, zumeist als vorletzten Programm-

punkt vor der Pause. Danach folgt bei mir das anspruchsvollste Stück des Konzerts. Dies kann durchaus auch ein zeitgenössisches Werk sein. Ist hier der letzte Akkord verklungen, hat man dem Publikum die Vielseitigkeit eines Bläserorchesters demonstriert. Als spontane Zugabe vor der Pause lasse ich oft einen herrlichen, selten gespielten Marsch von Floyd Ste. Clair folgen, manchmal auch einen seltenen Sousa-Marsch.

Nach der Pause beginnt das Orchester mit einem lebhaften Stück, um die Aufmerksamkeit des Publikums wieder zu wecken. Die nächste Komposition ist wieder eine Solonummer. War vor der Pause ein Gesangsstück auf dem Programm, so folgt nun ein Instrumentalwerk. Bei den Gesangsnummern handelt es sich zumeist um berühmte Arien.

## Abschluß eines Konzerts

An das Ende eines offiziellen Programms setze ich zumeist einen besonderen Marsch; beispielsweise »Barnum and Bailey's Favourite« von Karl L. King. Dauert der Applaus sehr lange, dann gehen Sie zurück ans Mikrophon, schauen Sie das Publikum wißbegierig an und sagen: »Wie wäre es mit John – Philip – Sousas – »The – Stars – and – Stripes – Forever?«

Ein zustimmender kollektiver Schrei wird Ihre Frage beantworten. Gehen Sie zurück aufs Podium, lassen Sie die Musiker wieder Platz nehmen, greifen Sie zum Taktstock und geben Sie den Einsatz. Verlieren Sie dabei keine Zeit. Schauen Sie nicht erst nach, ob auch alle sitzen. Lassen Sie diejenigen Musiker, die nicht vorbereitet waren, getrost außer acht. Über mehrere Jahre hinweg habe ich »The Stars and

Stripes Forever« zumeist in sehr ärmlichen Interpretationen gehört. Jeder Musiker meint, er kenne den Marsch ohnehin ganz genau. In den Proben erinnere ich meine Musiker stets an die Tatsache, daß im Publikum stets auch Leute sitzen können, die diesen Marsch noch nie zuvor gehört haben, und daß er daher korrekt gespielt werden sollte.

Das Stück sollte so dirigiert werden, wie wir es vor Jahren mit der Goldman Band gespielt haben: akkurat und mit äußerster Präzision. Einleitung und erster Teil sollten so gespielt werden, wie es in der Partitur steht. In der ersten Wiederholung des zweiten Teils spielt das ganze Orchester im Piano, in der zweiten Wiederholung dagegen mit voller Lautstärke.

Wenn das Trio zum erstenmal gespielt wird, sollten die Klarinetten ihre Stimmen nach unten oktavierem; Trompeten und Kornette pausieren, während der Rest des Orchesters im Mezzoforte spielt. Exakt 16 Takte vor dem Pikkolosolo sollten die entsprechenden Musiker/innen aufstehen und nach vorne zur Mitte der Bühne marschieren. Genau einen Takt vor ihrem Einsatz setzen sie ihre Instrumente an und spielen ihr Solo. Am Ende dieses Trio-Teils bleiben sie an ihren Plätzen stehen und genießen den wohlverdienten Applaus, während der Rest der Kapelle natürlich weiterspielt.

Exakt neun Takte vor dem Zwischenspiel haben die Blechbläser ihren großen Auftritt. Alle stehen auf, marschieren zügig durch die Reihen der anderen Musiker und nehmen auf der ganzen Breite der Bühne Position ein. Bei meiner Sitzordnung war der 4. Trompeter die führende Person auf der einen Seite, die Euphonien führten auf der anderen.

Halten Sie jeden Musiker dazu an, im Gleichschritt zu marschieren. Eine solche Showeinlage muß wirklich sehr genau einstudiert werden, damit jeder Musiker zwei Takte bevor »es« losgeht auf dem richtigen Platz steht. Ein Fehler eines einzelnen Musikers reicht aus, um die Anstrengungen der anderen scheitern zu lassen. Üben Sie so lange, bis alles perfekt sitzt.

Wenn die Blechbläser vorne stehen, haben sie ihre Instrumente in der linken Hand. Exakt ein Takt vor dem Einsatz ertönt eine Pfeife als »Warnsignal« (auch für die Pikkolos, die ja bereits vorne stehen): Danach setzen alle ihre Instrumente an und spielen den Schluß des Marsches auswendig.

Mir läuft jedesmal ein Schauer über den Rücken, wenn ich »The Stars and Stripes Forever« in einer herausragenden Interpretation höre. Das Publikum mag Showeinlagen wie die oben geschilderte. Wie ist es sonst zu erklären, daß wir bei einem Eintrittspreis von 34 Dollar bei einem Konzert in Blossom eine Bruttoeinnahme von 167 000 Dollar hatten? In einem ähnlichen Konzert mußten wir den Marsch insgesamt viermal spielen, bevor uns das Publikum von der Bühne entließ.

## Transkriptionen und Märsche

Transkriptionen gehören zum besonderen Repertoire eines Bläserorchesters. Einige berühmte Orchesterstücke sind ohnehin nur Weiterentwicklungen von Klavierkompositionen; eine Tatsache, die die Illusionen einiger Leute zweifellos erschüttern dürften. Gute Musik ist das einzige Ziel. Die Besetzung bzw. Instrumentation ist weniger wichtig als die Qualität der Aufführung. Ein versierter Dirigent weiß um die Bedeutung von

Klangbalance und kann auch bei einer Transkription für eine exzellente Aufführung sorgen. Viele Taktschläger verdienen den Titel »Dirigent« gar nicht, denn sie beschränken sich nur auf das Tempo und kümmern sich kaum um klangliche Aspekte.

Einige Dirigenten lehnen es auch ab, Märsche in ihre Programme aufzunehmen. Dies zeigt, daß sie den Zweck der Musik nicht erkannt haben. Brillant gespielt hinterlassen sie in drei Minuten einen besseren Eindruck als eine 17 Minuten dauernde Sinfonie.

## College-Bands und professionelle Bläserorchester

Der bedeutendste Unterschied zwischen diesen beiden Arten von Ensembles liegt in der Art der Repertoire-Auswahl. Professionelle Bläserorchester sind auf öffentliches Interesse angewiesen. Wenn sie keine Einnahmen erspielen, verschwinden sie wieder von der Bildfläche. College-Bands sind solche Probleme fremd. Wenn sie sich ein festes Publikum aufbauen, ist es schön für sie. Aber was sie spielen, ist für diese Bands nicht überlebenswichtig, denn sie haben nicht den Zwang, kostendeckend arbeiten zu müssen – im Gegensatz zu den professionellen Bläserorchestern.

Diese erhalten ihr Geld entweder von einem Sponsor oder aus dem Kartenverkauf. Ich sehe schwarz für die Zukunft dieser Orchester, wenn deren Dirigenten weiterhin so schwer verdauliche Konzertprogramme zusammenstellen. Einige mutige Leute haben bereits erkannt, daß Bläserorchesterkonzerte das Publikum unterhalten sollen. Solche Dirigenten sind Garanten für eine gute Zukunft des Bläserorchesters. ■