

Musikverein Regensburg e.V.

Samstag, 28. Oktober 2017, 19.30 Uhr, Vielberth-Gebäude der Universität (H24)

Wies DE BOEVÉ, *Kontrabass* Tomoko TAKAHASHI, *Klavier*

Wies de Boevé, 1987 in Belgien geboren, begann dort sein Studium und setzte es in Zürich fort, bis er 2010 Stipendiat der Herbert von Karajan Orchester-Akademie der Berliner Philharmoniker wurde. Dort erhielt er Instrumentalunterricht bei den Solo-Bassisten Janne Saksala und Esko Laine und sammelte wertvolle Orchestererfahrung. Darüber hinaus absolvierte er das Solistendiplom an der Musikhochschule Luzern mit Bestnote und schloss anschließend sein Studium an der Berliner Hochschule für Musik Hanns Eisler mit dem Konzertexamen ab. Wies de Boevé ist Preisträger zahlreicher Wettbewerbe; zuletzt erzielte er den 1. Preis und den Publikumspreis beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD. Im März 2015 gewann er den Preis des Deutschen Musikwettbewerbs - als erster Kontrabassist in der mehr als 40-jährigen Geschichte dieses Wettbewerbs. Wies de Boevé spielte bei vielen renommierten Orchestern, u. a. beim Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem WDR Sinfonieorchester Köln, dem Finnish Radio Symphony Orchestra Helsinki und der Staatsoper Berlin, bevor er Anfang 2015 stellvertretender Solobassist im Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks wurde. Als gefragter Kammermusiker ist Wies de Boevé europaweit bei vielen Musikfestivals zu Gast. Er unterrichtet an der Akademie des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks und coacht als Kontrabass-Dozent die Musiker des European Union Youth Orchestra und der Jungen Deutschen Philharmonie.

Wo sie auftritt, wird ihrem Spiel gleichermaßen sinnliche Wärme und wache Intelligenz bescheinigt, unprätentiös, unauffektiert, klar, direkt aus der Musik erwachend. Mit feiner Sensibilität verstehe es **Tomoko Takahashi**, jedes Werk von innen heraus erblühen zu lassen. Unter den äußerlich ruhigen Händen der Pianistin beginne das Instrument zu singen, nobel und kultiviert, energisch und beherzt – so die Kritiker.

Geboren in Japan, begann Tomoko Takahashi vierjährig mit Klavierunterricht in ihrem Heimatland. 1982 setzte sie die musikalische Ausbildung an der Hochschule der Künste in Tokio fort. Ab 1988 studierte sie als Stipendiatin des Deutschen Akademischen Austauschdienstes an der Hochschule der Künste Berlin bei Klaus Hellwig und legte 1995 in Berlin ihr Konzertexamen mit Auszeichnung ab. Tomoko Takahashi war zweimalige Preisträgerin des Arthur-Schnabel-Wettbewerbes Berlin und anderer Auszeichnungen. Die in Berlin lebende Künstlerin wird als Solistin in viele renommierte Konzertsäle eingeladen, darunter mehrfach in die Berliner Philharmonie. Die Flexibilität und Einfühlsamkeit ihres Klavierspiels machen Tomoko Takahashi darüber hinaus zu einer gefragten Kammermusikpartnerin. Tomoko Takahashi gibt ihre Erfahrungen an junge Musiker weiter, unter anderem innerhalb der Orchesterakademie der Berliner Philharmoniker. Als Dozentin lehrt sie in Berlin sowohl an der Universität der Künste als auch an der Hochschule für Musik Hanns Eisler.

Programm

František Hrtl
1906 – 1973

**Sonata für Kontrabass
und Klavier**

Allegro moderato
Andantino
Rondo – Alla polka, moderato

Reinhold Glière
1875 – 1956

**4 Stücke für Kontrabass
und Klavier**
Prelude & Scherzo op. 32
Intermezzo & Tarantella op. 9

- Pause -

Franz Schubert
1797 – 1828

Sonate a-Moll D 821
für Arpeggione und Klavier
(Bearbeitung für Kontrabass
und Klavier)

Allegro moderato
Adagio
Allegretto

Giovanni Bottesini
1822 – 1889

**Variazioni sul “Carnevale di
Venezia” für Kontrabass solo**

Niccolò Paganini
1782 – 1840

Variazioni sul “Mosè in Egitto”
für Violine und Klavier
(Bearbeitung für Kontrabass
und Klavier)

Mit großzügiger Unterstützung durch eine private Spende

Mit freundlicher Unterstützung des
Deutschen Musikrates

František Hertl: Sonata für Kontrabass und Klavier

Der 1906 in der Nähe von Pilsen geborene František Hertl begann bereits in seiner Jugend Kontrabass zu spielen und vervollkommnete seine Fähigkeiten auf diesem Instrument durch ein Studium am Prager Konservatorium in den Jahren 1920 bis 1926. Ab 1929 war er Stimmführer der Kontrabassgruppe der Tschechischen Philharmonie, die damals von dem renommierten Dirigenten Václav Talich geleitet wurde. Um seinen musikalischen Horizont zu erweitern, ließ Hertl sich von Talich im Dirigieren ausbilden und begann außerdem im Jahre 1933, wiederum am Konservatorium in Prag, ein Kompositionsstudium.

1935 wechselte Hertl als Kontrabassist zum Tschechischen Radio-Sinfonie-Orchester, trat aber während dieser Zeit vermehrt auch als Komponist von konzertanter Musik und von Studienwerken für sein Instrument an die Öffentlichkeit. 1950 beendete er seine Karriere als Orchestermusiker und wandte sich ganz der Rolle des Dirigenten zu. Er gründete damals das Prager Kammerorchester, dessen künstlerische Leitung er übernahm, und wurde zugleich Chef des Brünner Radio-Orchesters. Damit noch nicht ausgelastet, entwickelte Hertl darüber hinaus eine umfangreiche Lehrtätigkeit an der Prager Musikakademie und der Janáček-Akademie in Brünn. Dabei hatte er stets sein großes Ziel im Auge, das allgemeine Niveau des Kontrabass-Spiels bei den Orchestermusikern und Solisten zu heben. Zu diesem Zweck entstand Anfang der 1960er Jahre seine „Methode für den Kontrabass“, in der er Ideen seiner Vorgänger František Simandl und František Cerny aufgriff und weiterentwickelte.

Hertls 1946 komponierte dreisätziges Sonate für Kontrabass und Klavier ist ein Werk voller technischer und künstlerischer Herausforderungen an den Spieler dieses Streichinstruments, geschaffen aus der genauen Kenntnis von dessen Möglichkeiten. Wie frei rhapsodisch beginnt der Kopfsatz (Allegro moderato), bevor der Kontrabass die Initiative ergreift und im Wechsel von mehr rhythmisch profilierten Abschnitten und gesanglicheren Partien meist die thematisch führende Rolle behält.

Mit einer sehnsuchtsvollen Melodie eröffnet das tiefe Streichinstrument den Mittelsatz (Andantino), bevor das Klavier zu einem beschwingteren neuen Gedanken überleitet. Dann wendet sich die Musik zur Anfangsstimmung zurück und verklingt ganz ruhig mit einer Wendung der Kontrabassstimme zu höchsten Höhen.

Das Final-Rondo ist im Untertitel mit „Alla polka“ charakterisiert, wirkt aber eher wie ein Geschwindmarsch in unablässiger Vorwärtsbewegung. Nach einiger Zeit setzt dieser schnelle Grundpuls jedoch unversehens aus, und ein breit ausgespieltes sangliches Thema gewinnt vorübergehend die Oberhand. Der Wechsel zwischen diesen beiden kontrastierenden musikalischen Welten prägt den weiteren Satzverlauf, der erwartungsgemäß in eine furiose Schluss-Stretta mündet, in welcher der Kontrabassist nochmals seine ganze Fingerfertigkeit zur Schau stellen und das Werk mit einem wahren Knalleffekt beenden darf.

Reinhold Glière: 4 Stücke op. 32 und op. 9 für Kontrabass und Klavier

Reinhold Moritzewitsch Glière ist ein recht seltener Gast auf den Programmen unserer Sinfonie- und Kammerkonzerte, obwohl er neben seinem wohl bekanntesten Werk, dem Ballett „Roter Mohn“, noch viel Hörenswertes schrieb, darunter die ausladende

Programm-Sinfonie „Ilja Muromez“ oder ein in seiner Besetzung eigentümliches „Konzert für Koloratursopran und Orchester“. Der 1875 in Kiew geborene Musiker war von Vaterseite her deutscher Abkunft, entwickelte jedoch eine betont nationalrussische Handschrift und wurde damit nach der Oktoberrevolution zu einem der führenden sowjetischen Komponisten. Er musste sich schließlich keinen Zwang antun, um mit seiner Musiksprache die Normen des volksnahen, traditionsverhafteten „sozialistischen Realismus“ zu erfüllen, der in Stalins Epoche die parteioffizielle kulturelle Leitlinie vorgab.

Am ehesten erklingen in der Öffentlichkeit heute jene Kompositionen, in denen Glière selten solistisch hervortretende Instrumente bedachte. Zu ihnen zählen die unter den Opuszahlen 9 und 32 in den Jahren 1900 bzw. 1908 publizierten vier Stücke für Kontrabass und Klavier. Sie erweisen sich als Musik ganz aus dem Geiste des 19. Jahrhunderts. Bis hin zu Robert Schumanns Kammermusik zurückzublicken scheint das „Intermezzo“ op. 9/1, in dem der Kontrabass im Dialog mit dem Pianisten eine schwärmerische, weit geschwungene Melodik entwickelt. Die folgende Tarantella im jagenden Sechsstücktakt wird dann zur Parforcejagd auf dem scheinbar so plumpen, hier aber zu ungemeiner Beweglichkeit aufgeforderten tiefen Streichinstrument. Das flinke Passagenwerk wird nur im Mittelteil des Stücks von breiten, sonoren Gesangslinien abgelöst, die kurz vor der wirkungsvollen Schluss-Stretta in einer Reminiszenz wiederkehren.

Solistisch eröffnet der Kontrabass das „Prélude“ op. 32/1, gestützt zunächst von sparsamen Klaviereinwürfen, bevor sich ein gleichrangiges Zwiegespräch der beiden Instrumente ergibt, deren einzelne Linien sich zu einem ruhigen, gleichmäßigen Fluss in Achteln verdichten. Ein ebenso für den Pianisten wie den Kontrabassisten effektvolles Scherzo schließt sich an, dessen Vorwärtsdrang jedoch zweimal vorübergehend zugunsten breiterer melodischer Entfaltungen gebremst wird.

Franz Schubert: Sonate a-Moll D 821 ("Arpeggione")

Wird Franz Schuberts im November 1824 entstandene a-Moll-Sonate D 821 heute aufgeführt, so geschieht dies praktisch nie in der Originalbesetzung mit Arpeggione als Melodieinstrument. Beim Arpeggione (auch Bogengitarre oder „Gitarre d’amour“ genannt) handelte es sich um ein 1823 von Georg Stauer in Wien konstruiertes Instrument, das in Form, Stimmung und mit Bündeln auf dem Griffbrett einer Gitarre ähnelte, jedoch die Größe eines Cellos besaß und mit dem Bogen gestrichen wurde. Schuberts Komposition, die heute zum Repertoirestück gleichermaßen von Bratschisten wie Cellisten oder sogar Kontrabassisten geworden ist, entstand vermutlich im Auftrag von Vincenz Schuster, einem der wenigen damaligen Arpeggione-Spieler, der die Komposition dann auch Ende 1824 uraufführte.

In allen drei relativ knapp gehaltenen Sätzen des Werks herrscht ein lyrischer Grundton vor. Reich an melodischer Erfindungskraft ist das anfängliche "Allegro moderato", dessen Hauptthema ganz aus dem Geist des Instruments erfunden ist und harmonisch durch die Bevorzugung der Subdominantregion eine besondere Klangfarbe erhält. Im folgenden Adagio in E-Dur scheint sich das Arpeggione zunächst dem Klavier begleitend unterzuordnen, tritt aber dann mit überraschenden harmonischen Wendungen auffällig hervor. Dieses Adagio ist weniger ein

eigenständiger Satz als eine Überleitung zum Finale: einem nach A-Dur wechselnden Rondo mit zwei Couplets, deren erstes ins Moll zurückführt und einen ungarischen Tonfall aufweist. Dem Arpeggione-Solisten (und stellvertretend dem Cellisten, Bratschisten oder Kontrabassisten) verlangt Schubert in diesem überwiegend fröhlichen Schlusssatz einiges an virtuoson Fertigkeiten ab.

Giovanni Bottesini: Variazioni sul „Carnevale di Venezia“

Der befreundete Giuseppe Verdi muss ihn hoch geschätzt haben: denn als seine Oper „Aida“ am 24. Dezember 1871 in Kairo uraufgeführt wurde, stand der von ihm empfohlene Giovanni Bottesini am Dirigentenpult. Doch der Nachwelt ist der 1821 im lombardischen Crema geborene, 1889 in Parma verstorbene Bottesini weniger als Dirigent in Erinnerung geblieben denn als führender Kontrabass-Virtuose seiner Zeit.

Zum Kontrabass war Bottesini nur durch Zufall gekommen, denn ursprünglich wollte er Violine studieren. Da er aber als Sohn wenig begüterter Eltern ein Stipendium benötigte, war er gezwungen, kurzfristig auf eines der weniger stark nachgefragten Instrumente auszuweichen. Die erzwungene Entscheidung für den Kontrabass wurde bald zum Glücksfall. Statt zu einem talentierten Geiger unter vielen wurde Bottesini zum führenden Kontrabassisten seiner Zeit, zu einer Art Paganini des tiefsten Streichinstruments.

Seine Künste, die er bei Konzerttourneen vorführte, wurden sogar von einem so gestrengen Kritiker wie dem Wiener Musikpapst Eduard Hanslick anerkannt: „Ein widerspenstigeres Material für die Bravour kann es aber kaum geben, als den Contrabass, und einen vollkommeneren Bändiger desselben auch nicht, als Bottesini. Glaubst jemand, das Staunen über technische Virtuosität verlernt zu haben, bei Bottesinis Production wird er es wieder lernen. Dass ein ästhetischer Eindruck, welcher hauptsächlich aus dem Erstaunen resultirt, kein nachhaltiger sei, bedarf freilich nicht erst eines Beweises. Hingegen verdient Bottesini das ausdrückliche Lob, daß er auch in der Bravour mit Geschmack verfährt und jene bajazzoartigen Charlatanerien verschmäht, mit denen auf derlei Ausnahmeinstrumenten so gern geflunkert wird.“

Nicht nur durch sein Lehrwerk „Metodo per il Contrabasso“ wirkt Bottesinis Einfluss bis heute, auch seine Kompositionen für das Instrument werden noch gerne gespielt, darunter „Introduzione e Variazioni“ über „Il Carnevale di Venezia“. Der deutsche Hörer wird erstaunt sein: denn die Melodie des in Italien populären und hundertfach variierten „Carnevale di Venezia“ kennt er möglicherweise als Gassenhauer mit dem Text „Mein Hut, der hat drei Ecken“. Bottesini entwickelt aus der zunächst schlicht vorgetragenen Melodie ein Bravourstück: er belebt sie mit Durchgangsnoten, schnellen Figuren, Doppelgriffen und wahnwitzigem Passagenwerk. Vor allem aber gewinnt er ihr durch ständigen Wechsel der Lagen bis ins hohe Register dialogische Qualitäten ab.

Niccolò Paganini: Variazioni sul „Mosè in Egitto“

Nein: Für den Kontrabass hat Niccolò Paganini seine Variationen über die berühmte „Preghiera“ aus Rossinis Oper „Mosè in Egitto“ nicht geschrieben, sondern für sein

eigenes Instrument, die Violine. Als virtuose Herausforderung waren sie gedacht, bei denen der Geiger seine Künste im Lagenspiel allein auf der tiefen G-Saite vorführen sollte. Aber Paganinis 1818 entstandene Komposition erlebte schon bald zahlreiche Bearbeitungen: Es gibt Fassungen für Solovioline mit begleitendem Streichquartett, für Cello und Klavier oder sogar für zwei bis drei Celli, so dass wohl auch eine Version für Kontrabass und Klavierbegleitung legitim ist.

Unverziert lässt Paganini Rossinis zwischen Moll und Dur wechselnde Preghiera-Melodie zunächst in sonorer Tiefe anheben und dann eine Oktave höher wiederholen. Diese langsame „Introduzione“ mündet in eine freie Kadenz, die zum Hauptteil überleitet. Das Thema erscheint nun „Alla marcia“, gefolgt von Variationen, in denen die Melodik in Achtel, Sechzehntel und Sechzehnteltriolen aufgelöst und mit Sprüngen und Flageolett-Tönen angereichert wird.