

pizzicato

DEPUIS 20 ANS - 1991-2011

N° 215 - 9/2011 - € 4,00

150
CD-
Kritiken



Interviews & Features

Thomas Albertus Irnberger

Jiri Belohlavek

Philip Edward Fisher

Zubin Mehta

avec LA LETTRE PHILHARMONIQUE

"Eine Interpretation muss ich begründen können"

Ein Geiger, der singen lernt, um besser phrasieren zu können, historische Hammerklaviere sammelt, restauriert und spielt, um dem besser nachzuspüren, was die Komponisten sich vorgestellt haben, und diese ganzen Erfahrungen mit einem tiefen musikwissenschaftlichen Studium der Werke krönt, das erstaunt in unserer schnelllebigen Zeit, die auf kurzfristig zu erzielende Erfolge aus ist. Der 25-jährige Österreicher Thomas Albertus Irnberger passt daher wohl auch in kein Schema. Dabei ist er organisiert wie kein Zweiter und um den aus Luxemburg angereisten Journalisten besorgt wie nicht viele seiner Kollegen. Das Interview selbst wurde zur Unterrichtsstunde, reich gespickt an fundierten Details und für den Fragesteller zu einer seltenen Bereicherung. Das Gespräch fand im altherwürdigen Hotel Astoria in Wien statt, ganz dem Habitus des Musikers entsprechend, welcher der Vergangenheit eine ernstzunehmende Aktualität gibt.



Ihre Biographie zeigt eine überraschende Vielfalt an Aktivitäten. Sie sind Geiger, gewiss, aber Sie lassen auch Ihre Stimme ausbilden und Sie interessieren sich so sehr für Hammerklaviere, dass Sie angefangen haben, diese zu sammeln und zu restaurieren. Wie funktioniert das alles zusammen?

Ich versuche, mir ein möglichst großes musikalisches Wissen anzueignen, auch wenn ich nicht vorhabe, als Sänger oder als Pianist

aufzutreten. Ich glaube, dadurch die Kompositionen der großen Meister besser zu verstehen, weil ja irgendwie alles zusammen hängt. Als Sänger lerne ich so zu phrasieren, wie es viele Geiger heute nicht tun. Der Gesang beeinflusst mein Geigenspiel sehr.

Klavier haben Sie ja schon als Kind gelernt. Gab es bei Ihnen jemals einen Zweifel, ob die Geige oder das Klavier das Hauptinstrument sein sollte?

Die Geige war von Anfang an die große Liebe. Ich hatte mit vier Jahren zum ersten Mal eine Geige gehört und war sofort fasziniert vom Geigenklang. Meine Eltern fanden, ich sei ein zu wilder Bub für die Geige und ließen mich Klavier lernen. Mit sieben Jahren konnte ich zwar nicht meine Eltern, aber meine Großmutter überzeugen, mir eine Geige zu kaufen. Ich begann Geige zu lernen, und das Klavier hat mich dann vorläufig gar nicht mehr interessiert.

Ihr Großvater war Opernsänger, Ihre Mutter hat ein abgeschlossenes Gesangsstudium, und dennoch wurden Sie nicht angehalten, Sänger zu werden?

Nein! Aber ich habe mich immer für Gesang interessiert. Während meines Studiums habe ich viel Zeit in den Gesangsklassen verbracht und bin ständig in der Oper gewesen. So habe ich viel Repertoire kennen gelernt. Entdeckt hat mich eigentlich Jörg Demus, ein Pianist, mit dem ich viel zusammen arbeite und der ja ein großartiger Liedbegleiter war, u.a. von Elisabeth Schwarzkopf und Dietrich Fischer-Dieskau. Einmal, als ich etwas anders phrasieren wollte und ihm das vorgesungen habe, riet er mir, die Stimme ausbilden zu lassen. Ich habe das dann auch getan und habe sehr große Freude daran. Und obwohl das Singen etwas von meiner Zeit nimmt, behindert es mein Fortkommen als Geiger in keiner Weise, im Gegenteil.

Aber die Geige bleibt das erste Instrument?

Die Geige wird immer das erste Instrument bleiben. Ich habe mir ja auch ein riesiges Repertoire auf der Geige erarbeitet, alle großen Konzerte, alle gängigen Sonaten und viel Unbekanntes, und das ist alles ständig abrufbereit.

Können Sie sich denn vorstellen, auch in einer Oper zu singen oder interessiert Sie nur das Lied?

Ich könnte es mir vorstellen, denn man sagt mir, ich hätte auch ein ganz gutes Schauspielertalent. Und die Bühne reizt mich sehr. Aber noch einmal: Das Singen ist für mich vor allem eine Hilfe beim Geigenspiel, eine Hilfe beim Phrasieren, eine Hilfe beim Atmen. Die Geige ist ein Gesangsinstrument!

Sie sagen, Ihr breites Geigenrepertoire sei ständig abrufbereit. Darin unterscheiden Sie sich von vielen Geigern, die während einer Saison nur ein oder zwei Konzerte und ein paar Sonaten spielen.

Ich habe zwischen meinem 13. und 20. Lebensjahr eine sehr intensive Studienzeit erlebt, und da ging es darum, möglichst viele Stücke zu lernen. Das geht auch nicht anders. Man kann mit einem kleinen Repertoire langfristig nicht wirklich existieren. Das sagte mir auch mein Lehrer Ivry Gitlis: mit einem breiten Repertoire ist man immer in einer guten Verfassung und auch immer wieder bereit, neue Literatur in kurzer Zeit einzustudieren. Das hält einen Geiger fit. Und wenn ich mehrere Konzerte hintereinander habe, versuche ich immer, das Repertoire abzuwechseln.

Wie kam überhaupt der Kontakt zu Ivry Gitlis zustande?

Ich habe, als ich 13 war, von meinem Lehrer in Salzburg ein Plattenset mit Gitlis bekommen. Ich kannte ihn damals nicht, ich war in einer Heifetz-Phase und wurde dann völlig überrascht von Gitlis, von der Intensität des Spiels und von dem persönlichen Geigenklang, einem Klang, wie ich ihn zuvor noch nie gehört hatte. Aufgrund dieser Verehrung habe ich dann angefangen, ihn so gut wie möglich zu imitieren. Mein Lehrer hat das skeptisch verfolgt, denn Imitation ist ein Verfahren, bei dem man zwar sehr viel lernen kann, aber es birgt auch Gefahren. Und man muss rechtzeitig die Notbremse ziehen. Es gab eigentlich nur ein Gegenmittel: beim Idol selber zu studieren. Ich habe zuerst eine Meisterklasse bei Gitlis in Südfrankreich besucht und danach angefangen, bei ihm regulären Unterricht zu nehmen. Ich fuhr immer freitags mit dem Nachtzug nach Paris und hatte dann das ganze Wochenende bei ihm Unterricht. Wir haben wirklich den ganzen Tag lang gearbeitet und auch sehr viel geredet. Dabei habe ich unendlich viel gelernt. Es war die schönste Zeit meines Lebens.

Gibt es in dem breiten Repertoire, das Sie spielen, etwas wie einen Lieblingskomponisten? Haben Sie eine Lieblingspartie?

Der Lieblingskomponist ist immer der, den ich gerade spiele. Ich versuche stets, mich in dem Werk zu versenken, und das kann entweder eine Duo-Sonate, eine Goldmark-Suite oder ein Werk von Schubert sein. Natürlich habe ich auch Präferenzen. Ich habe eine besondere Vorliebe für Robert Schumann. Er hat zwar nicht sehr viel für Violine hinterlassen, aber das was existiert, ist von so einer grundehrlichen Haltung, dass man sprachlos ist, wie viel Schönheit und wie viel von seinem eigenen Gefühl darin enthalten ist. Man kann mit diesen Werken in ihn hineinsehen. Ich mag auch Schubert sehr.

Sie sind Salzburger und fürchten nicht, als Mozart-Verräter angesehen zu werden?

Ich liebe auch Mozart. Mozart war vielleicht das größte Genie der Musikgeschichte. Und nach ihm hat es nie wieder einen Komponisten gegeben, der einen solchen Genius hatte wie Mozart.

Sie legen viel Wert auf musikwissenschaftliche Begründungen in Ihren Interpretationen?

Der musikologische Wissensstand ist ein es-

sentieller Part meiner Arbeit. Natürlich ist es auch wichtig, ein musikalisches Bauchgefühl zu haben, doch genau so wichtig ist es, sich auf die verschiedenen Stilrichtungen einstellen zu können. Ehe ich ein Stück angehe, versuche ich, mich durch Texte und Briefe vom Komponisten selber und von Zeitzeugen zu informieren, und auch mit Tonartensymbolik zu arbeiten, weil viele Komponisten gerade auf diese Weise versteckte Botschaften formuliert haben.

Ist dann im Konzert nicht alles so vorbereitet, dass das auf Kosten der Spontaneität geht?

Ich habe immer eine übergeordnete Konzeption im Auge und versuche, diese möglichst genau zu realisieren. Natürlich gibt es im Konzert immer Raum für Spontaneität und für Abweichungen. Aber es gibt gewisse Parameter, die ich nie verlasse. Es gibt in der Vorbereitung das Technische und andererseits das Musikologische. Und wenn ich mir Aufnahmen alter Meister anhöre, Aufnahmen von früher, stelle ich fest, dass diese Leute eine sehr umfassende Bildung gehabt haben müssen. Und das ist aufgrund des Zeitgeistes und gewisser Entwicklungen - ich denke ans Marketing - ziemlich verloren gegangen. Es gibt heute immer weniger Musiker, die ihre Musizierweise in den Dienst des Komponisten stellen, nicht auf Äußerlichkeiten bedacht sind, nicht sich selbst in den Mittelpunkt rücken, sondern mit Demut und Verehrung für die großen Meister musizieren. Und das schränkt ein. Ich habe unlängst eine Mozart-Aufnahme mit einem Ensemble auf historischen Instrumenten gehört und war sehr enttäuscht, wie schlecht das gespielt war, und wie viele stilistische und ästhetische Fehler es darin gab. Es genügt nicht, eine Geige mit Darmsaiten zu beziehen, um zu glauben, jetzt spiele man authentisch. Man muss schon sehr eingehend die Dokumente und Traktate lesen, um sich grundlegend zu informieren und zu wissen, was ästhetisch erlaubt ist und was nicht.

Sie setzen sich aber auch für unbekanntere Komponisten ein, z.B. für den von den Nazis vertriebenen Österreicher Hans Gal.

Gott sei Dank finde ich immer wieder Konzertveranstalter, die bereit sind, Standardliteratur mit wenig bekannten Stücken zu mischen, etwa eine Gade-Sonate, und dem Publikum die Möglichkeit zu geben, ein solches Werk kennen und schätzen zu lernen. Hans Gal, von dem ich mit dem Israel Chamber Orchestra das Violinkonzert eingespielt habe, ist ein Beweis dafür, dass es viele Komposi-



tionen gibt, die wirklich erstklassig und nur aus nicht-musikalischen Gründen nicht im Repertoire sind. In Gals Fall haben der Zweite Weltkrieg und der Holocaust verhindert, dass ein solches Genie nicht den Bekanntheitsgrad bekam, der ihm zusteht.

Sind Sie zufrieden mit der Art und Weise, wie Ihre Arbeit im Musikleben verläuft?

Ich wünsche mir vor allem, ich könnte mehr junge Leute in den Konzerten sehen und hoffe, dass es immer mehr Initiativen gibt, die es der Klassik erlauben werden, der Popmusik zu trotzen. Ich spiele im Moment ca. 25 Konzerte im Jahr, und das reicht mir auch, denn ich verwende sehr viel Zeit mit musikalischer Forschung und CD-Aufnahmen, und ich will wirklich darauf nicht verzichten. Ich habe das große Glück, dass mein Produzent, Richard Winter von der Gramola, bereit ist, so viele CDs mit mir zu machen und meine Programmvorschläge zu realisieren. Diese breit angelegte Diskographie ist etwas, mit der ich einerseits ein Publikum für unbekannte Literatur gewinnen und andererseits ein Standardrepertoire aufnehmen kann, das musikwissenschaftlich so vorbereitet ist, dass ich die Interpretationen begründen kann. Immer,

wenn mich jemand fragt, wieso ich etwas so und so spiele, bin ich in der Lage, es zu begründen.

Sie haben mit 25 Jahren schon 17 Platten eingespielt und weitere sind in Vorbereitung. Davon können die meisten jungen Musiker ja nur träumen.

Ich habe mit 17 eine erste CD-Produktion für das heute nicht mehr existierende Label Pan Classics gemacht. Heute berührt es mich, wie damals der Einfluss von Ivry Gitlis noch auf mich abgefärbt ist. Mein ganzer Entwicklungsprozess ist auf CD dokumentiert und ich sehe immer noch gewisse Dinge, die mit dem Alter noch überzeugender werden.

Ich kenne Musiker, die behaupten, sie könnten eigentlich nicht mehr hören, was sie in ihrer Jugend alles aufgenommen haben.

Das geht mir insofern nicht so, weil ich versuche, eine echte Interpretation zu finden und sie auf mein Hintergrundwissen aufzubauen. Natürlich kann man nicht ausschließen, dass man zwanzig Jahre später ein Stück anders spielt. Das ist ein natürlicher Prozess. Aber die Grundparameter werden sich nur verän-

dern, wenn sich der musikhistorische Wissensstand ändert. Viele Musiker sehen CDs vor allem als Marketing-Instrumente. Das ist nicht mein Ansatz. Mein Ansatz ist der, die Literatur so gut wie möglich zu spielen und den Wunsch des Komponist zu respektieren.

Es gibt den Heifetz-Klang, den Oistrach-Klang, den Milstein-Klang. Versuchen Sie, einen typischen Irnberger-Klang zu erzielen?

Das versuche ich natürlich! Und ich behaupte, dass die Imitation, die man in jungen Jahren macht, später hilft, einen eigenen, erkennbaren Ton zu finden. Wenn ich weiß, wie der Heifetz klingt und wie er mit dem Bogen umging und was für eine Besaitung er verwendete, kann ich diese Bedingungen realisieren und damit experimentieren. In meiner Heifetz-Phase, die mir wirklich gut getan hat, weil ich teilweise hoch virtuose Literatur gespielt habe, hatte ich schnell erkannt, dass die Heifetz-Position der rechten Hand, so wie man sie auf Fotos sieht, doch sehr speziell und wahrscheinlich sehr wichtig war. Er hält den Bogen nur mit drei Fingern und die beiden anderen, der vierte und fünfte, stehen ganz leicht weg. Das hat einen speziellen Vorteil, weil die Handgelenktechnik dadurch sehr



sensibilisiert und eine sehr feine Bogenführung ermöglicht wird. Milstein hat das auch so gemacht, aber bei Heifetz war es eine Spur vollkommener. Der Umstand, dass ich mich entschloss, meine Bogenhaltung umzustellen - ich spiele auch heute noch so - habe ich Ivry Gitlis zu verdanken, denn er hatte genau diese Haltung. Er hatte das bei Heifetz gesehen und sich damit intensiv beschäftigt. Sie erlaubt meiner Meinung nach viel mehr Möglichkeiten der Klangschattierung.

Wenn das so ein Wundermittel ist, warum wird das denn nicht generell so praktiziert?

Weil es heute so ist, dass die wenigsten Leute das noch vermitteln können. Die heutige rein russische Schule hat sich überall durchgesetzt, dadurch gibt es auch vielfach diesen Einheitsklang, der eine Klangunterscheidung sehr schwer macht. Wie oft hört man Mozart-Violinkonzerte "romantisch" interpretiert. Dabei wäre der Blick über den Tellerrand wichtig, z.B. wie erzeugen die Franzosen ihre Klangschattierungen bei Debussy, Franck oder Saint-Saëns.

Sie haben eine große Liebe für das Hammerklavier. Woher kommt das?

Das hat Jörg Demus in mir geweckt. Ich kam einmal auf sein Schloss am Attersee und habe dort ein wahres Klavierparadies vorgefunden, mit den schönsten Instrumenten von der Barockzeit bis zum heutigen Steinway. Jede Periode, jeder berühmte Klavierbauer ist vertreten. Er hat mir einiges vorgespielt und ich habe sofort erkannt, welche großen Unterschiede es gibt, und wie viele Klangvarianten man auf diese Weise erzielen kann. Ich habe dann auch angefangen, alte Klavierleichen aufzuspüren, diese restaurieren zu lassen und spielbar zu machen. Wir verwenden sie auch für Aufnahmen. Ich besitze an die 15 Instrumente, von der Mozart-Zeit bis heute, die restauriert wurden und die nun bei mir, zum Teil auch bei Familienmitgliedern und Freunden untergebracht sind.

Demus war also für Sie wichtig. Er ist neben Paul Badura-Skoda einer der großen alten Musiker, mit denen Sie häufig spielen. Auch das ist etwas ganz Besonderes, dass Sie nicht unbedingt mit jungen Partnern arbeiten wollen.

Die beiden Pianisten waren immer ganz besondere Lieblinge von mir. Ich kannte sie von Platten, die meine Eltern hatten. Ihr Musizieren war für mich so etwas wie eine Offenbarung: eine Musizierweise, wie ich sie immer erträumt hatte. Ich habe Demus in Paris getroffen, mein Spiel hat ihm sehr gut gefallen und so kam die Zusammenarbeit zustande. Es hat sich sehr schnell herausgestellt, dass wir trotz des Generationsunterschiedes dieselben Ideale haben. Wir spielen jetzt seit 2005 miteinander, und diese musikalische Partnerschaft ist wirklich beglückend.

Hammerflügel und moderne Geige, wie geht das zusammen?

Ich musste mich, als ich auf den Klang des alten Hammerflügels traf, sehr umstellen. Im Gegensatz zu einem modernen Flügel ist der Hammerflügel etwas nasal, aber sehr konzentriert im Ton. Das setzt voraus, dass man als Geiger besonders gut zuhören muss, weil das Volumen geringer ist. Das erlaubt es mir aber auch, auf der Geige den Klang dynamisch noch mehr abzustufen, noch leiser zu spielen. Ich versuche, immer einen Bogen zu verwenden, der aus der Zeit stammt, als die Musik entstand, die ich spiele. Das ist sehr wichtig, denn es gibt einen gewaltigen Unterschied zwischen alten und neuen Bögen.

Und wie handhaben Sie es mit dem Vibrato, etwas, was ja für andere Musiker dominant wichtig ist.

Das Vibrato hat sich vom Zeitgeschmack her verändert. Man hat zur Mozart-Zeit anders vibriert als im 19. Jahrhundert. Sehr wichtig ist es daher, das Vibrato in der Intensität und in der Amplitude stufenlos regulieren zu können. Die meisten Geiger haben ein Einheitsvibrato, das sich in der ganzen Literatur hält und nie abweicht, weil es ein gutes Vibrato ist, das einen schönen Klang produziert. Aber damit trifft man nicht die Ästhetik der Zeit, aus der die Musik stammt. Da helfen dann Musikschulen aus der jeweiligen Zeit, die uns darüber informieren. Leopold Mozart schreibt in seiner Violinschule, wie das Vibrato dem Gesang nachempfunden sein soll. Da muss man dann überlegen, wie ein Sänger singt. Ein guter Sänger wird kein schrilles Vibrato haben wie es sehr oft der Fall ist, kein feines Vibrato mit einer geringen Amplitude, sondern wahrscheinlich ein sehr wandlungsfähiges Vibrato. In der Romantik gab es ein breiteres Vibrato, und das wird bei Charles de Bériot oder bei Louis Spohr genau beschrieben.

Und ganz ohne Vibrato spielen, wie es ein Roger Norrington verlangt?

Das ist ein Versuch, nur ein Versuch! Ich kann das als Interpretation nicht ganz ernst nehmen, weil es sich nicht mit den Violinschulen der damaligen Zeit deckt. Der Hintergedanke dabei ist für mich, dass er versucht, die Musiker anzuhalten, mit dem Bogen mehr zu zeichnen. Wenn man das Vibrato nicht mehr hat, muss man mit dem Bogen umso mehr zeichnen, um eine musikalische Phrasierung zu gewährleisten. Für mich ist das Vibrato etwas ganz Natürliches. Es gibt natürlich nicht vibrierte Noten, ganz klar, aber keine Violinschule sagt, man solle durchgehend 'non vibrato' spielen.

Wir stellen in unserem Septemberheft gleich drei neuen CDs von Ihnen vor. Unsere Leser finden die Rezensionen in den entsprechenden Rubriken. Aber es kündigen sich auch bereits neue Platten an.

Im Herbst erscheint eine CD mit Violinmusik von Franz Liszt mit Edoardo Torbianelli auf einem Hammerflügel, darunter die sehr selten gespielte Liszt-Violinsonate nach polnischen Themen. Im Juli haben wir die beiden Mendelsohn-Konzerte aufgenommen, das Doppelkonzert mit einem Ignaz Bösendorfer Flügel aus meiner Sammlung, einem von nur sieben Stücken weltweit, die noch erhalten sind, zusammen mit dem Edoardo Torbianelli am Hammerflügel, und das Violinkonzert in d-moll. ■