

Von Sängern lernen

Im Gespräch: Hiro Kurosaki

Die Fragen stellte Helga Späth



Foto: Izak Amancio

Es gibt kaum ein namhaftes Alte-Musik-Orchester, mit dem Hiro Kurosaki nicht schon zusammengearbeitet hätte. Spross einer Geiger-Dynastie, kam er als Kind mit seinen Eltern aus Japan nach Wien und entdeckte dort die Welt der historischen Aufführungspraxis für sich. Als Konzertmeister, Solist und Kammermusiker ist er einer der meistbeschäftigten Barockgeiger unserer Zeit. Jüngstes Ergebnis einer besonders engen und erfolgreichen künstlerischen Partnerschaft, die ihn mit der Fortepiano-Spezialistin Linda Nicholson verbindet, ist eine Gesamtaufnahme der Beethoven-Violinsonaten.

CONCERTO: Warum war die Violine das Instrument Ihrer Wahl?

KUROSAKI: Ich bin als Siebenjähriger mit meinen Eltern nach Wien gekommen. Mein Großvater war Hobbygeiger, mein Vater Geiger und vielleicht unter den Ersten, die westliche Musik in Japan gespielt haben. Dass ich auch Geige studiert habe, war irgendwie logisch. Unterricht hatte ich bei dem großen Wiener Geigenlehrer Franz Samohyl. Alle österreichischen Geiger, die man heute kennt, waren seine Schüler – ob Rainer Küchl, der Konzertmeister der Wiener Philharmoniker, Erich Höbarth vom Quatuor Mosaïques, Ernst Kovacic oder Thomas Zehetmair. Wir waren in einer Klasse. Samohyl war sehr streng. Er wollte, dass wir genau nach seinen Vorstellungen spielen. Aber ich glaube, gerade deswegen sind wir so verschieden. Wir wollten ausbrechen.

CONCERTO: Wenn die Alte Musik eine Möglichkeit war auszubringen, wie haben Sie diesen Weg für sich entdeckt?

KUROSAKI: Eine Studienkollegin fragte mich, ob ich eine ›Mucke‹ auf der Barockgeige machen wolle. Ich hatte das nie probiert, aber warum nicht? Sie hat mir dann diese ›komische‹ Geige mit Darmsaiten in die Hand gedrückt – mit einem kurzen Hals, einem ›komisch‹ gebogenen Bogen – und dazu ganz einfache Musik: nur lauter weiße Noten. Ich bin in die erste Probe gegangen und habe nichts erwartet. Aber dann hat mich diese Musik fasziniert. Sie war mit den einfachsten Mitteln gemacht, aber so unglaublich schön! Instrumente wie Gambe und Theorbe waren für mich etwas Neues. In den siebziger Jahren in Wien hat kein Mensch im Entferntesten daran gedacht, mit der Barockgeige Karriere zu machen. Also habe ich brav weiterstudiert, Wettbewerbe gewonnen, schon mit siebzehn Jahren als Solist ein paar Konzerte gegeben. Aber das solistische Dasein hat mich nicht sehr glücklich gemacht. Normalerweise tourt man halt mit dem Standardrepertoire, das ein moderner Geiger ›draufhaben‹ muss: Bruch, Mendelssohn, einige Mozart-Konzerte und so weiter. Man kommt in eine fremde Stadt, und wenn man Glück hat, kennt man den Dirigenten – aber das Orchester kennt man nicht. Man hat eine Besprechung, dann eine Probe, in der man mehr oder minder das Konzert durchspielt, Generalprobe und Aufführung. Es ist eigentlich ein Zufall, wenn das musikalisch gelingt, muss man ehrlicherweise sagen. Man fühlt sich als junger Solist sehr einsam, und musikalisch ist es auf keinen Fall befriedigend. Wenn man ein Star ist, der sich das Orchester aussuchen kann und den Dirigenten schon gut kennt, dann ist das sicher etwas ganz anderes.

CONCERTO: Wie haben Sie den Absprung vom konventionellen Konzertbetrieb geschafft?

KUROSAKI: Ich habe Michi Gaigg kennengelernt, die so ganz anders gespielt hat. Das wollte ich lernen. Sie war gerade dabei, in München ein Orchester zu gründen. Wir haben ein halbes Jahr nur geprobt und dann erst das erste Konzert gespielt. An der Alte-Musik-Szene hat mich vor allem fasziniert, wie die Menschen gearbeitet haben – so vertieft in die Quellen, ganz anders als in der modernen Geigenwelt. Bist heute genieße ich, dass die Musik an sich im Vordergrund steht. Später habe ich einen Sommerkurs bei Ingrid Seifert in Innsbruck besucht. Bald danach fragte sie mich, ob ich sie auf einer Japantournee mit London Baroque vertreten könne. Da ist mir der Mund offen geblieben, ich war doch noch ein Anfänger auf der Barockgeige! Aber ich bin gefahren – ich hatte, seit ich von dort weggegangen war, noch nie in Japan gespielt.

»Wir wissen leider nicht ganz genau, welche Bögen man um 1800 in Wien verwendet hat. Es war eine Zeit des Übergangs.«

CONCERTO: Gibt es Eckdaten in Ihrem Repertoire?

KUROSAKI: Mit Les Arts Florissants habe ich oft und gerne Monteverdi gespielt, aber auch Händel und Mozart liegen mir sehr am Herzen, wie man an meinen beiden Einspielungen aller Violinsonaten der beiden Komponisten sehen kann. Mit der Cappella Coloniensis sind wir unter Bruno Weil bis zum ›Fliegenden Holländer‹ vorgezogen. Als Solist habe ich schon Brahms gespielt. Im Sommer hat mich Concerto Köln mit Mahler und Rückert-Liedern eingeladen. Früher habe ich gern Alban Berg gespielt, auch Bartók habe ich immer geliebt. Es ist mir ein Bedürfnis, die gesamte Geigenliteratur zu spielen, und es gibt Phasen, in denen tatsächlich innerhalb weniger Wochen alles Mögliche von Monteverdi bis Wagner zusammenkommt. Dann denke ich immer, wie toll das ist, dass man – natürlich mit verschiedenen Instrumenten, aber im Prinzip ja immer mit demselben – so Verschiedenes ausdrücken kann. Das möchte ich auskosten und eigentlich alles spielen, was noch mit Darmsaiten möglich und sinnvoll ist. Das geht etwa bis zur Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg.

CONCERTO: Wenn Sie zurückblicken auf Ihre Arbeit in den achtziger und neunziger Jahren: Hat sich die Alte-Musik-Szene verändert?

KUROSAKI: Allgemein muss man sagen, dass es auch in der Alten Musik inzwischen einen Mainstream gibt. Das sind einfach wirtschaftliche Zwänge. Oft wird nicht mehr so intensiv gearbeitet wie früher. Aber ich glaube, die Alte Musik ist beim breiten Publikum angekommen. Das Publikum spürt die Schönheit der Interpretationen.

CONCERTO: In diesem Jahr ist die letzte Folge Ihrer Gesamteinspielung von Beethovens Werken für Violine und Klavier erschienen. Haben Sie auch dafür nur ›echte‹ Originalinstrumente verwendet?

KUROSAKI: Es war der Sinn dieser Aufnahmen, dass wir auf Originalinstrumenten und nicht auf Kopien spielen. Es ist natürlich schade, dass das Publikum solche Instrumente fast nie ›live‹ zu hören bekommt; sie werden ja meist in Museen aufbewahrt. Aber wenn man die Gelegenheit hat, ein originales Fortepiano in einem guten Zustand zu hören, dann weiß man, wie diese Instrumente wirklich geklungen haben. Das ist fast nicht zu reproduzieren. Darum bin ich glücklich, Linda Nicholson kennengelernt zu haben, die wunderbare Originalinstrumente besitzt.

CONCERTO: Sie spielen die Beethoven-Sonaten auf verschiedenen Violinen ...

KUROSAKI: Für die frühen Sonaten op. 12, für die Frühwerke und die von ihrer Struktur her frühklassischen Werke benutze ich ein älteres Instrument. Der Stand des Instruments ist etwa 1750-60; es ist zurückgebaut mit einem geraden Hals und einer kurzen Mensur. Ab Opus 23 spiele ich auf einer Geissenhof-Geige. Das ist ein Glücksfall. Franz Geissenhof war der führende Geigenbauer der Beethoven-Zeit. Er hat als einer der Ersten historische Geigenmodelle studiert. Um 1800 hat er seine Instrumente nach Vorbildern von Amati und Stradivari gebaut. Das war eine Neuheit. Früher gab es regionale Geigenbauer-Traditionen – Geissenhof hat damit gebrochen. Heutzutage bauen neunzig Prozent aller Geigenbauer der Welt Stradivari-, Amati- oder Guarneri-Modelle. Mein Instrument hat noch einen originalen Bassbalken. Das bedeutet sehr viel. Es ist vergleichbar damit, wenn ein Klavier noch originale Hämmer und Hammerbeläge



bruckneruni.at

■ NEU AN DER
ANTON BRUCKNER PRIVATUNIVERSITÄT
Honorarprofessor **Ton Koopman**

INSTITUT FÜR ALTE MUSIK UND HISTORISCHE AUFFÜHRUNGSPRAXIS

■ NEU AM INSTITUT
Jörg Halubek
Professor für historische Tasteninstrumente

Wolfgang Brunner
Universitätslehrer für Hammerklavier

■ HAUPTFÄCHER
Andreas Lebeda und **William Mason**, Gesang und Vokalensemble • **Carin van Heerden** und **Michael Oman**, Blockflöte • **Claire Genewein**, Traversflöte • **Carin van Heerden**, Barockoboe • **Franz Landlinger** und **Wolfgang Gaisböck**, Naturtrompete • **Christian Binde**, Naturhorn • **Michi Gaigg**, Barockvioline und Barockviola • **Claire Pottinger-Schmidt**, Barockcello und Viola da Gamba • **Brett Leighton** und **Rudolf Jungwirth**, Orgel • **Norbert Zeilberger**, Cembalokorrepetition

■ STUDIEN
Lehrgang Alte Musik
Bachelor- und Masterstudien

■ AUFNAHMEPRÜFUNGEN
DI 28. Juni 2011 und MI 29. Juni 2011

ANTON BRUCKNER PRIVATUNIVERSITÄT

Studienbüro
Wildbergstraße 18, 4040 Linz, Austria
Tel: +43 (0) 732 / 70 1000-22 / -21
Fax: +43 (0) 732 / 70 1000-51
e-Mail: studienbuero@bruckneruni.at

www.bruckneruni.at

musik

»Ich möchte den Studierenden nicht alles erklären – ich führe sie in die Nähe. Und dann kann es ›Klick‹ machen.«

hat, wie das bei den Instrumenten von Linda Nicholson der Fall ist. Als ich die Geige von meinem Geigenbauer habe restaurieren lassen, war nicht viel zu tun. Ich hatte die Originalmaße, und jetzt ist sie praktisch wieder im ursprünglichen Zustand.

CONCERTO: Ein weiterer wichtiger Aspekt für ein Streichinstrument ist der Bogen. Für welches Modell haben Sie sich bei Beethoven entschieden?

KUROSAKI: Wir wissen leider nicht ganz genau, welche Bögen man um 1800 in Wien verwendet hat. Es war eine Zeit des Übergangs. Ich selber habe einen Originalbogen von etwa 1770 aus Süddeutschland mit der damals neuen konkaven Wölbung. Er ist schon viel länger als ein Barockbogen und vom Konzept her definitiv ein ›moderner‹ Bogen – perfekt für Mozart, und ich habe auch sehr viel Mozart damit gespielt. Für die frühen Beethoven-Sonaten ist er ebenfalls gut zu gebrauchen, aber sicher nicht für die Kreutzer-Sonate. Darum benutze ich bei den vier Beethoven-Aufnahmen neben diesem Originalbogen für die Kreutzer-Sonate und die letzte Sonate noch einen Bogen von John Dodd aus dem Jahr 1810/12. Er stammt aus dem Nachlass meines Vaters. Ich bin sehr glücklich, dass ich ihn besitze, denn er unterstützt den punktierten Rhythmus der Kreutzer-Sonate, den man an der Spitze spielen muss. Die Artikulation des 18. Jahrhunderts geschah meist an der unteren Hälfte des Bogens, erst durch die Entwicklung des neuen Bogens wanderte sie an die Spitze. Für Opus 30 von 1800/01 musste ich allerdings erst den passenden Bogen finden. Das war schwierig. Aber ich habe einen Studenten, der aus einer Musikerfamilie aus der Ukraine kommt. Er hatte von seinem Vater Bögen geerbt, darunter einen originalen Bogen aus dem österreichisch-ungarischen Raum aus der Zeit um 1800.

CONCERTO: Kann ein Hörer diese Unterschiede nachvollziehen?

KUROSAKI: Die früheren Bögen waren leichter: Der Bogen springt, es ist also eine springende Artikulation, die Noten werden nicht ›fest‹ gespielt, sondern einfach ›losgelassen‹. Das ändert sich um 1800. Die Striche und damit die Artikulationen werden fester, solider – wirklich kraftvoll. Das kann man nicht mit diesem springenden Strich erreichen – die Leichtigkeit schon, aber nicht die Kraft, die Beethoven verlangt. Wenn man zuerst Mozart-Sonaten und danach die Kreutzer-Sonate von 1803 hört, ist das ein gewaltiger Unterschied.

CONCERTO: War es ein weiter Weg zu Beethoven?

KUROSAKI: Linda Nicholson und ich haben in den neunziger Jahren alle Mozart-Violinsonaten aufgenommen. Dann haben wir einfach weitergearbeitet im Repertoire. Die Folge war logischerweise Beethoven. Aber wir sind natürlich noch weiter in die Romantik gegangen: Schubert, Schumann bis Brahms. Ich glaube, für uns ist das einfach eine normale künstlerische Weiterentwicklung. Aber der Unterschied zu vielen anderen Aufnahmen dieser Sonaten liegt darin, dass wir chronologisch vorgegangen sind. Wir interpretieren diese Werke im historischen Kontext.

CONCERTO: Eröffnen diese Perspektive und das Bewusstsein dafür, was in der Entstehungszeit der Musik neu war, die Möglichkeit, auch heute noch Neues in der Musik zu entdecken?

KUROSAKI: Genau das ist es – und einer der Hauptgründe, warum die Bewegung der historischen Aufführungspraxis so lebendig ist. Wir machen ständig etwas Neues. Für uns Interpreten ist es aufregend, und das überträgt sich auch aufs Publikum – hoffentlich ...

CONCERTO: Welche Pläne haben Sie nach Beethoven?

KUROSAKI: Linda Nicholson und ich haben bereits die drei Violinsonaten von Brahms einstudiert und dafür einen wunderbaren Flügel verwenden können, auf dem Clara Schumann in Wien den Kammermusiksaal des Musikvereins eröffnet hat. Dieser Flügel steht in Wien im Kunsthistorischen Museum.

CONCERTO: Kammermusik ist nur die eine Seite Ihrer Arbeit, eine andere und sicher ebenso wichtige ist die Orchestermusik ...

KUROSAKI: Den Beruf des Solisten gab es ja lange nicht. Der Solist war der Konzertmeister des Orchesters. Ich sehe mich auch so und nicht als den großen Solisten. Ich bin in der glücklichen Lage, dass ich Orchester- und Kammermusik kombinieren kann. Das machen alle meine Kollegen in der Alten Musik so, und das finde ich sehr gesund. Die modernen Kollegen sind meist entweder Solist oder Konzertmeister. Gut, ein Konzertmeister kann mal solistisch auftreten. Aber ein Solist, der auch Quartett spielt, ist schon wieder eine Ausnahme. Das ist übrigens etwas, was mir noch ein bisschen fehlt: Quartettspielen. Das würde ich gern mehr tun, aber man muss eben drei Gesinnungsgenossen finden ...

CONCERTO: Sie arbeiten mit verschiedenen Orchestern. Wie stellen Sie sich auf die spezifische Klangfarbe der Ensembles ein?

KUROSAKI: Das ist schwierig und gleichzeitig sehr aufregend. Fast zwanzig Jahre war ich der erste Konzertmeister von Les Arts Florissants, wo natürlich sehr viel Französisches gespielt worden ist. Ich habe sehr viel dadurch gelernt. Aber Christie ist auch einer der großen Händel-Interpreten. Les Arts Florissants ist hauptsächlich ein Vokalensemble, rein sinfonische Werke machen wir fast nicht. Das ist ein Punkt, den man oft übersieht: Die Musiktheorie der Barockzeit und der frühen Klassik – also bis Leopold Mozart – spricht die ganze Zeit von den Sängern. Die Instrumentalisten sollen die Sänger imitieren. Das fängt mit der richtigen Aussprache an. Wir Instrumentalisten müssen lernen, wie man die Töne ›ausspricht‹, wie man mit den Wörtern Phrasen bildet. Jeder längere Ton muss gestaltet werden. Jeder Ton hat einen Anfang, eine Mitte und ein Ende, sagt Leopold Mozart. Alle diese Dinge habe ich in der Arbeit mit den Sängern gelernt. Wenn man vom rein Instrumentalen kommt, versteht man nichts – oder nur die Hälfte. Ich habe in Frankreich mit Les Arts Florissants gearbeitet, in Deutschland mit der Cappella Coloniensis und in den letzten Jahren auch mit Concerto Köln. Vorher habe ich viel in England gemacht, mit London Baroque, aber auch mit John Eliot Gardiner. Ich lebe seit fast zwanzig Jahren in Spanien, und es ist sehr interessant, die verschiedenen Mentalitäten der jeweiligen Sprachgruppen zu erleben. So habe ich wirklich verstanden, warum es in der Barockzeit diese riesige Diskussion über die Unterschiede zwischen dem italienischen und dem französischen Stil gab: weil die Musik so verbunden mit der Sprache ist, weil die Musik die Sprache wiedergibt. Die Sprache, die man am besten beherrscht, kann man auch am besten sprechen und spielen.

CONCERTO: Wie wichtig ist Ihnen die Arbeit als Lehrer?

KUROSAKI: Das ist schon wichtig; ich habe Freude daran. Vor allem glaube ich, man kann als Lehrer immer wieder von den Studenten lernen. Vieles macht man ja ganz intuitiv. Wenn man es aber erklären soll, muss man darüber nachdenken. Und oft bemerkt man eigene Fehler, indem man unterrichtet. Was ich am meisten liebe ist, wenn ein Student ein Aha-Erlebnis hat, so wie auch ich das oft auf der Barockgeige erleben durfte. Ich möchte den Studierenden nicht alles erklären – ich führe sie in die Nähe. Und dann kann es ›Klick‹ machen.