

Die Bratschistin Kim Kashkashian

FonoForum: Erinnern Sie sich noch an Ihre erste Begegnung mit Musik?

Kim Kashkashian: Meine Eltern waren keine Berufsmusiker. Von daher habe ich keinen musikalischen Hintergrund. Wie alle Kunstformen spielte Musik in unserer Familie eine wichtige Rolle. Meine Mutter war Kunstweberin, mein Vater hatte eine besondere Liebe zur Musik. Der Antriebs, mich mit Musik zu beschäftigen, ging ganz von meiner Seite aus. Ich wollte es einfach machen. Wir hatten nicht einmal ein Klavier, das war wirklich sehr ungewöhnlich. Von Anfang an war Musik für mich sehr mit der menschlichen Stimme verbunden, besonders mit der Altstimme. Daß sich die Musik als Beruf für mich absolut ohne Druck seitens der Eltern entwickelt hat, darüber bin ich im nachhinein sehr froh. Meine Eltern waren überrascht und hätten mich lieber im Literaturbereich gesehen – aber sie haben es akzeptiert.

Wie viele Bratschisten haben Sie mit der Geige angefangen, und das eigentlich recht spät...

Ja, erst mit neun Jahren habe ich begonnen, Geige zu lernen. Mit zwölf bin ich dann zur Bratsche übergewechselt, das wollte ich von Anfang an. Ich meine, daß man nicht ganz so früh anfangen muß. Wenn es von Natur aus kommt, ist es gut. Wichtiger ist, von Anfang an alles richtig zu lernen und sich nichts Falsches anzugewöhnen. Heute wird die Auffassung davon, ein Streichinstrument – oder auch Klavier – zu spielen, sehr vom technischen, vom manuellen Aspekt dominiert. Alles auf dem Instrument machen zu können, zu jeder Zeit und ohne Anstrengung – was aber nicht zwangsläufig zu den besten musikalischen Resultaten führt. Manchmal ist es gut, wenn ein Instrumentalist ein wenig kämpfen muß, auch physisch, um das herauszubekommen, was er musikalisch ausdrücken will. Wenn alles wie selbstverständlich passiert, beeinflusst das manchmal die Musik. Und nicht immer im besten Sinne.

Wann reifte in Ihrem künstlerischen Werdegang der Entschluß, mit dem Bratschenspiel eine Solokarriere aufzubauen?

Es mag vielleicht merkwürdig klingen,

aber zunächst hatte ich überhaupt keine solistischen Ambitionen. Anfangs träumte ich davon, einfach in einem guten Orchester zu sitzen. Erst als ich am Peabody Conservatory in Baltimore studierte, wurde mir klar, daß ich mehr erreichen könnte. Das Berufsziel änderte sich, Kammermusik wurde mir immer wichtiger. Stark beeinflusst hat mich die Teilnahme an vielen Marlboro-Festivals und an Tourneen mit der großen „Marlboro-Familie“ durchs ganze Land in den 70er Jahren. Dort habe ich mit Felix Galimir gearbeitet und mit Rudolf Serkin... allein mit ihm auf der Bühne zu stehen war ein Erlebnis! Das waren große Herausforderungen und ich habe mich als Musikerin immer stärker gefühlt. Schließlich nahm ich an kleineren Wettbewerben teil, damals gab es in Amerika nur sehr wenige Möglichkeiten, mit der Bratsche solistisch aufzutreten. Und dann habe ich wirklich nur aus Spaß, und um der Herausforderung willen, an zwei internationalen Wettbewerben teilgenommen. Das war 1980. Beim Lionel Tertis-Wettbewerb gewann ich den zweiten Preis. Das war für mich die größte Überraschung meines Lebens. Das hatte ich wirklich nicht erwartet. Zufällig lief eine Woche später der ARD-Wettbewerb in München. Ich nahm kurzfristig teil und wurde Dritte. Daraus haben sich dann viele Soloverpflichtungen ergeben, aber auch Einladungen nach Lockenhaus oder zum Kuhma-Festival in Finnland. Gott sei Dank ist dies alles ein ganz natürlicher Entwicklungsprozeß gewesen!

Qualität der Versöhnung



Foto: ECM Records/Silvia Leiti

Unzweifelhaft ist die Amerikanerin armenischer Herkunft Kim Kashkashian derzeit ein leuchtender Stern am Bratschenhimmel. Ihr Verantwortungsbeußtsein dem Instrument und der Musik gegenüber führt sie zu einer vielschichtigen Tätigkeit als Solistin, Kammermusikerin und Lehrerin. Mit Kim Kashkashian sprach Norbert Hornig.

Haben Sie nicht zumindest jetzt an eine Solokarriere gedacht?

Nein, ganz und gar nicht. Kein Brat-

schist denkt daran, rein solistisch zu spielen. Das wäre eine musikalische Begrenzung; es ist in unserem Repertoire einfach nicht alles da. Wir würden soviel verlieren, wenn wir nur das solistische Spiel im Auge hätten. Ich habe mit jeweils einem Drittel Soloverpflichtungen, Kammerkonzerten und Unterrichten die für mich ideale Balance gefunden.

Die Viola hat sich erst in diesem Jahrhundert als Soloinstrument emanzipiert und etabliert. Liegen die Gründe für diese Entwicklung darin, daß die Komponisten endlich die besonderen Klangreize und das spezifische Ausdrucksvermögen des Instruments entdeckt haben oder gingen wichtige Anstöße auch von bedeutenden Bratschisten wie Hindemith, Tertis und Primrose aus?

Die Ursache für diese Entwicklung liegt primär in der Tatsache, daß sich die Musik in eine bestimmte Richtung entwickelt hat. Der musikalische Wendepunkt liegt in der Romantik. Brahms, Dvořák, Reger... hier gewannen Mittelstimmen immer mehr an Bedeutung – mit regelrecht solistischen Aufgaben für die Viola. Das hat die Phantasie der Komponisten angeregt. Die Bratschisten kamen dann dazu. Natürlich war Hindemith sehr wichtig, er spielte gut und hat bedeutende Werke hinterlassen. Auch Tertis und Primrose wurden zu Schlüsselfiguren. Aber der eigentliche Impetus kam aus der Musik.

In bezug auf das Solorepertoire ist die Situation bekanntlich weniger günstig. Jeder Bratschist vermißt ja ein großes romantisches Konzert. In den letzten Jahren sind jedoch eine Reihe bedeutender Konzert-Kompositionen für die Viola entstanden, meist direkt für einen bestimmten Interpreten. Wer schreibt für Sie?

Einige amerikanische Komponisten haben für mich geschrieben. Barbara Kolb, Alvon Brehm, Meyer Kupferman, John Harbison, oder Tod Machover. Amerika ist mein Land, zu dem ich eine enge Beziehung entwickelt habe. Mit amerikanischen Komponisten möchte ich diese Verbindung weiterführen. Zur wirklich großen Literatur der neueren Zeit zählt natürlich das Schnittke-Konzert, das ja bereits ein Standardwerk geworden ist. Wel-



Foto: ECM Records

che Vielfalt an Gefühlen und Ideen! Dabei erlaubt Schnittke dem Interpreten so große Freiheiten, sich auszudrücken, so daß es ein Vergnügen ist, dieses Werk zu spielen. Auch Gija Kanchelis „Vom Winde beweint“ bedeutet mir sehr viel. Es ist kein Konzert im eigentlichen Sinne, sondern ein großes Orchesterstück mit obligater Bratsche. Ich kann mich sehr mit dem Inhalt dieses Stücks identifizieren. Es entspricht meiner Auffassung vom tieferen Sinn und vom eigentlichen Ziel des Musikmachens. Mit ECM arbeiten zu können, war mir bei diesen Aufnahmen besonders wichtig. Zu wissen, daß die Mikrophone so aufgestellt sind, daß sie die von mir angestrebte rhetorische Qualität des Violaklanges auch wirklich einfangen. Das erlaubte mir, mich sehr frei zu fühlen. Eines meiner Lieblingsprojekte ist die CD mit Werken für Viola und Schlagzeug von Linda Bouchard und Paul Chihara. Diese Kombination bietet ungeheuer viele Ausdrucks- und Klangmöglichkeiten, so daß auch die Komponisten auf immer neue Ideen kommen.

Ihre Gesamtaufnahme der Kammermusik für Viola von Paul Hindemith wurde seinerzeit stark beachtet. Sie stellt einen Markstein der Viola-Discographie überhaupt dar...

Sicher war dies eine wichtige Einspielung für mich. Damals war ich zwei Jahre lang in einem regelrechten Hindemith-Bann. Alle sieben Sonaten auf einmal – das war eine große Aufgabe, die ich mit etwas anderem verbinden mußte. Nach einem Tag Arbeit an Hindemith spielte ich Bach. Für mich,

zum Ausgleich. Als ich mit dem Projekt fertig war, mußte ich ganz neu anfangen. So intensiv war es. 1995 kommt das Hindemith-Jahr. Dann werde ich vielleicht den ganzen Zyklus noch einmal erarbeiten.

Können Sie sich Bachs Cellosuiten ohne weiteres auf der Viola vorstellen?

Ja, sehr gut sogar. Natürlich geht durch die Oktavversetzung etwas verloren, aber man gewinnt auch etwas. Freiheit, Klarheit und Durchsichtigkeit etwa, manche Suiten mehr, manche weniger. Ungern spiele ich die vierte, weil sie mehr verliert als gewinnt. Im Gegensatz zur sechsten, die original für Viola pomposa geschrieben wurde. Ich spiele sie auf einer fünfsaitigen Bratsche mit einer E-Saite, so gewinnt sie am meisten.

Bei der Viola stellt sich zwangsläufig die Frage nach Sinn und Notwendigkeit von Transkription. Was ist erlaubt, was nicht?

Die Frage ist immer, ob man dem Stück etwas geben kann. Es muß so klingen, als ob der Komponist für das Instrument geschrieben hätte. Man darf nie etwas vermissen, eine tiefere oder höhere Lage, diesen oder jenen Klangcharakter. Dvořáks Cellokonzert etwa ist auf der Viola unmöglich. Das Elgar-Konzert in der Transkription von Tertis habe ich nie gespielt. Ich

„Heute wird die Auffassung davon, ein Streichinstrument – oder auch Klavier – zu spielen, sehr vom technischen, vom manuellen Aspekt dominiert. Alles auf dem Instrument machen zu können, zu jeder Zeit und ohne Anstrengung – was aber nicht zwangsläufig zu den besten musikalischen Resultaten führt.“

kann mir hier allerdings im Konzert Balanceprobleme vorstellen. Bei Schumanns Violinkonzert in der Violafassung sehe ich ähnliche Schwierigkeiten. Es ist zwar geeignet wegen der Mittellage, aber problematisch hinsichtlich der Tragfähigkeit des Solo-parts, der auf der Violine brillanter klingt.

Eine ganze Reihe von Geigern greift gelegentlich zur Viola, Zukerman, Mintz, Accardo oder Suk, damals auch Oistrach. Da mag sich mancher fragen, was einen Geiger eigentlich von einem Bratschisten unterscheidet. Die Technik, die Virtuosität...?

Oberflächlich gesehen scheint alles gleich zu sein. Die Bewegungen sind grundsätzlich dieselben. Aber dann hören die Parallelen auch schon auf. Die Geige spricht besser an, und man kann auf ihr mit mehr Druck spielen. Die Viola verlangt eine andere Artikulation. Der Attacke auf einer Note muß die Entspannung, ein Loslassen der Initialkraft folgen, damit sich das Instrument öffnen und sich der Klang entfalten kann. Beim Bratschenspiel ist es besonders wichtig, daß das Instrument mit dem Körper eine Einheit bildet, auch der Körper und die Erde, auf der man steht, wie es auch bei Sängern so wichtig ist. Wie jedes andere Instrument besitzt die Viola eine spezifische Virtuosität. Die Auffassung, daß Virtuosität Schnelligkeit bedeutet oder ein Extrem in Höhe und Tiefe, ist einfach musikalisch nicht wirklich von Bedeutung. Das virtuose Element muß immer im Hinblick auf Inhalt und Charakter jedes einzelnen Werkes definiert werden. So sehe ich Virtuosität beispielsweise auch darin, die Spannung in einem Stück von Arvo Pärt aufrecht zu erhalten, das nur aus fünf langen Noten besteht. Für jede Art von Musik ist Virtuosität eine jeweils völlig anders geartete Aktivität.

Immer mehr Interpreten spezialisieren sich ausschließlich auf Viola und haben sich während der Ausbildung nur kurz mit der Geige befaßt. Gibt es eigentlich den geborenen Bratschisten?

Es gibt den geborenen Musiker. Und einige davon haben als musikalische Priorität Klang – Farbe und Klang. Und unter diesen gibt es geborene Bratschisten, einige wenige, die ganz und gar für diesen spezifischen Klang, für dieses Instrument geboren sind. Es geht hier nicht um rein physische oder mechanische, sondern um charakterli-

Discographische Hinweise Kim Kashkashian

Mozart, Sinfonia concertante Es-Dur KV 364; mit Gidon Kremer (Violine), Wiener Philharmoniker, Nikolaus Harnoncourt; DG CD 415 482-2 oder in 2 CD 423 667-2
Mozart, Divertimento Es-Dur KV 563; mit Gidon Kremer (Violine), Yo-Yo Ma (Cello); Sony Classical CD SK 39561
Mozart, Streichquintett Nr. 2 c-moll KV 406; mit Guarneri Quartett; RCA/BMG-Ariola CD RD87771 *
Mozart, Streichquintett Nr. 6 Es-Dur KV 614; mit Guarneri Quartett; RCA/BMG-Ariola CD RD87772 *
Schubert, Streichquartett Nr. 15 G-Dur op. 161 **Mozart**, Adagio und Fuge c-Moll KV 546; mit Gidon Kremer, Daniel Phillips (Violinen), Heiichi Ohayama (Viola), Sharon Robinson (Cello); CBS/Sony CD MK 42134
Mendelssohn-Bartholdy, Streichquintette Nr. 1 A-Dur op. 18 und Nr. 2 B-Dur op. 87; mit Jaime Laredo, Ani Kavafian (Violinen), Heiichi Ohayama (Viola), Sharon Robinson (Cello); CBS/Sony CD MPK 45883
Lockenhaus Festival 1983: Brahms, Streichsextett Nr. 1 B-Dur op. 18, **Webern**, Langsamer Satz für Streichquartett, **Bruch**, Zwei Stücke für Klarinette, Viola und Klavier op. 83, **Schostakowitsch**, Klavierquintett g-Moll op. 57 (Scherzo); mit Gidon Kremer, Thomas Zehetmair, Cho-Liang Lin (Violinen), Veronika Hagen (Viola), Mischa Maisky, Kseniia Jankovic, Ko Iwasaki (Celli), Eduard Brunner (Klarinette), Aloys Kontarsky (Klavier); Orfeo 4 LP S 099-844 F
Fauré, Klavierquartett Nr. 1 c-Moll op. 15; mit Beaux Arts Trio; Philips CD 422 350-2 *
Elegies: Werke von Britten, Vaughan Williams, Carter, Glasunow, Liszt, Kodály und Vieuxtemps; mit Robert Levin (Klavier);

che Dinge. Um die emotionale Struktur eines Menschen, der mit der Klang- und Ausdruckscharakteristik seines Instruments eine organische Einheit bildet oder bilden sollte. Die Geige klingt höher und hat mehr Kern und Fokus als die Bratsche. Wenn man entsprechend sensibel gegenüber klangfarblichen Nuancen ist, hat die Stimmlage, in der man sich ausdrückt, eine entscheidende musikalische Funktion. Von der Statur und Mentalität her war David Oistrach ein Musiker, der beide Charaktere, des Geigers und des Bratschisten, am natürlichsten in sich vereinigte. Kaum jemand hat den Violinpart in Mozarts „Sinfonia concertante“ je so atmend und musikalisch überzeugend gespielt wie Oistrach in der alten Decca-Aufnahme aus den sechziger Jahren!

ECM/Polygram CD 827 744-2
Hindemith, Die Sonaten für Viola u. Klavier und für Viola solo; mit Robert Levin (Klavier); ECM/Polygram 2 CD 833 309-2
Hindemith, Kammermusik Nr. 5 op. 36 Nr. 4; mit Concertgebouw Orchester, Riccardo Chailly; Decca 2 CD 433 816-2
Edition Lockenhaus 4/5: Schostakowitsch, Streichquartett Nr. 14 op. 14 op. 142, **Schulhoff**, Sextett; mit Gidon Kremer, Yuzuko Horigome, Philip Hirschhorn (Violinen), Nobuko Imai (Viola), David Geringas, Julius Berger (Celli); ECM/Polygram 2 CD 833 506-2
Schostakowitsch, Streichquartett Nr. 15 op. 144; mit Gidon Kremer, Daniel Phillips (Violinen), Yo-Yo Ma (Cello); CDS/Sony CD MK 444924
Schostakowitsch, Sonate op. 147, **Bouchard**, Pourtinade, **Chihara**, Redwood; mit Robert Levin (Klavier), Robyn Schulkowsky (Percussion); ECM/Polygram CD 847 538-2
Kancheli, Vom Winde beweint, **Schnittke**, Violakonzert; mit Orchester der Beethovenhalle Bonn, Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, Dennis Russell Davies; ECM/Polygram CD 437 199-2
Strauß, Lanner, Walzer und Polkas; mit Gidon Kremer, Peter Guth (Violinen), Georg Hörtnagel (Kontrabaß); Philips CD 410 395-2

VIDEO
Mozart, Streichquintette Nr. 3 C-Dur KV 515 und Nr. 6 Es-Dur KV 516; Teldec/East West Records Laser Disc 9031-70776-6 *

(*gestrichen bzw. derzeit nicht erhältlich)

In einem Interview bezeichnete Ihr Kollege Yuri Bashmet die Viola als das Instrument des 20. Jahrhunderts und attestierte ihm einen „kalten, tragischen Klang“. Stimmen Sie dem zu?

Ich finde es sehr sympathisch, daß sich Yuri Bashmet so sehr mit dem Klang seines Instruments identifiziert. Es ist das Instrument dieses Jahrhunderts, das sehe ich genauso. Aber aus ganz anderen Gründen. Natürlich hat sein Klang eine tragische Qualität. Für mich hat er außerdem noch eine ganz menschliche Eigenschaft, die Qualität der Versöhnung. Ich würde dann das gegenteilige Wort wie Yuri gebrauchen: Wärme – und das Instrument sehen als Symbol für eine mögliche Richtung, die uns retten könnte. Das klingt pathetisch, natürlich. Wir spre-

Kim Kashkashian
und Tonmeister Peter
Laenger im Auf-
nahmestudio der



Firma Tritonus. In
diesem Monat
erscheint als neueste
Aufnahme von Kim
Kashkashian bei
ECM Records unter
dem Titel Lachrymae
Werke von
Hindemith (Trauer-
musik), Britten
(Lachrymae op. 48a)
und Penderecki
(Konzert für Viola
und Kammer-
orchester).

chen hier über Nuancen, über einen winzigen Ausschnitt aus dem Gesamtphänomen Musik, den die Viola repräsentiert. Wenn Musik mit Liebe und Hingabe gespielt wird, ist sie unsere Rettung. Denn Musik gehört zu den wenigen Dingen, auf die wir noch hindeuten können, die jeder Mensch erfahren kann. Daß die Viola für mich und vielleicht auch für andere diesen idealistischen Aspekt des Musikmachens symbolisiert, ist dabei zweitrangig. Viel bedeutender ist, daß es die

Musik ist, die diese verändernde Funktion haben kann. Sie kann uns daran erinnern, daß wir atmende und fühlende Wesen sind, die immer noch mit natürlichen Rhythmen verbunden sind. Das kann man in der Betonwelt-Realität nämlich schnell vergessen. Auch meinen Studenten versuche ich zu vermitteln, was Ausdruck in diesem Zusammenhang bedeutet, daß Ausdruck atmen heißt, und daß eine Phrase zum Beispiel durch das bewußte Wahrnehmen der Farbe des Nachthimmels mehr an Aussagekraft gewinnt als durch zehn Stunden üben. Man kann die Bratsche nicht mit Willen und physischer Kraft bewältigen, sondern nur durch Atmen und mit Zeit und Geduld. Alle Musiker sollten es als wichtigste Aufgabe ansehen, die Menschen an ihre organische Beziehung zur natürlichen Welt zu erinnern, an eine Verbindung, die fast verloren gegangen ist. Sie sollten Anstöße geben, Neues und Größeres zu denken. Nur darin sehe ich einen Sinn, auf das Podium zu treten und zu spielen. Wenn ich nach einem Konzert fühle, daß das Publikum gegangen ist, ohne sich geändert zu haben, dann habe ich verloren. Wenn ich dieses Ziel nicht hätte, würde ich es vorziehen, nicht zu spielen. Denn dazu ist das Leben eines reisenden Berufsmusikers zu hart und zu einsam.

KOCH
SCHWANN

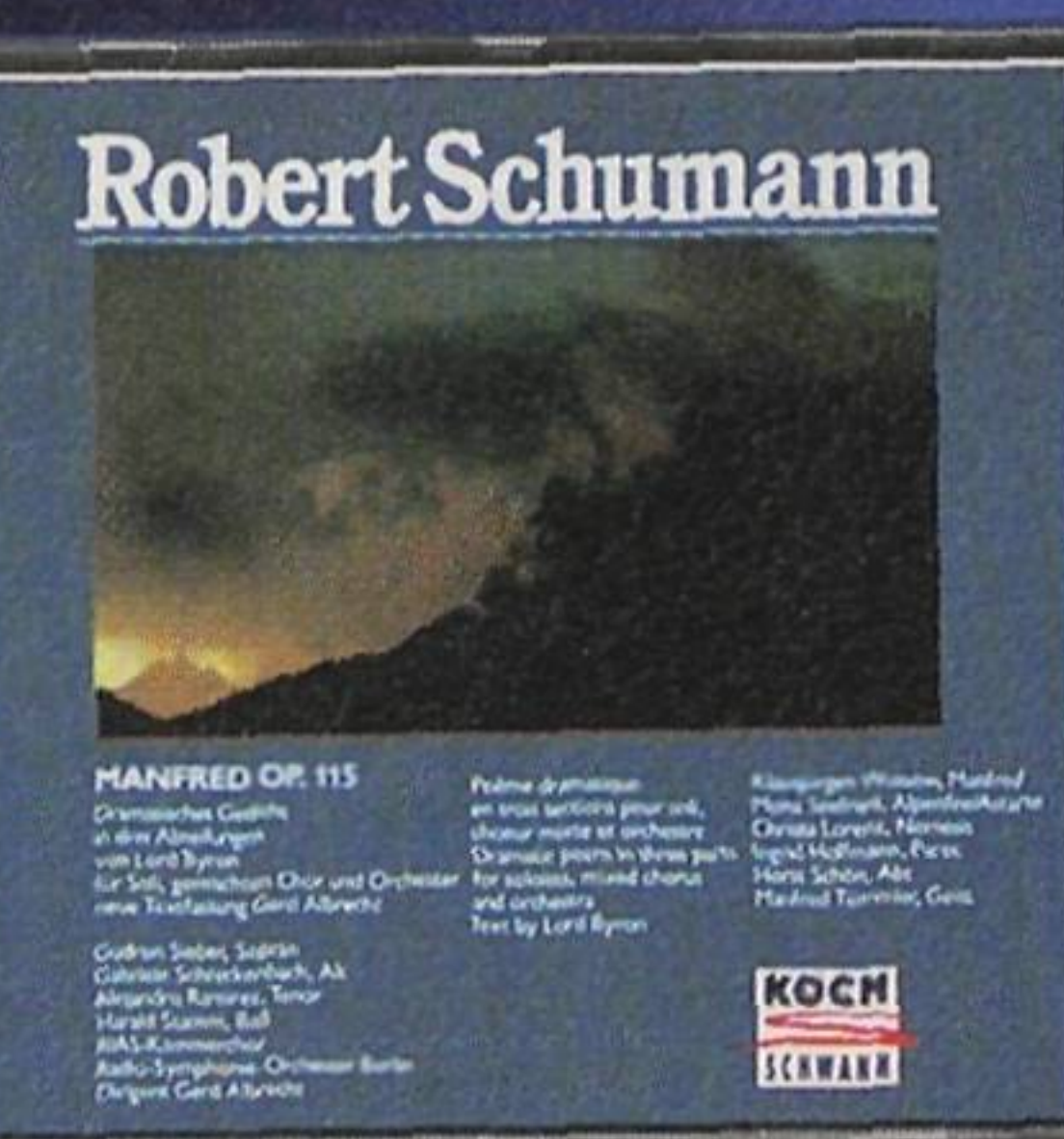
RICHARD WAGNER
PARSIFAL
KOLLO/ ADAM/ SCHROTER/ COLD
BUNGER/ TESCHLER/ GEBHARD u. a.
RUNDfunkCHOR LEIPZIG
RUNDfunkCHOR BERLIN
THOMASCHOR LEIPZIG
RUNDfunk SINFONIE-ORCHESTER LEIPZIG
HERBERT KEGEL
4 CD SET: 313 482



RENATO BRUSON -
LIEDERABEND
WERKE VON:
GIORDANI, CACCINI, SCARLATTI
MONTEVERDI, GLUCK, MARTINI
LISZT, RAVEL, RESPIGHI, GRIEG
ANDREAS JUFFINGER
ORGEL UND KLAVIER
CD: 312 102



Robert Schumann
MANFRED OP. 115
(DRAMATISCHES
GEDICHT IN DREI ABTEILUNGEN VON LORD
BYRON) FÜR SOLO, CHOR UND ORCHESTER
SIEBER/ SCHRECKENBACH/ RAMIREZ/
STAMM/RIAS KAMMERCHOR
RADIO-SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN
GERD ALBRECHT
CD: 310 892



GUSTAV MAHLER
(ARR. SCHÖNBERG)
LIEDER EINES FAHRENDEN GESELLEN
KINDERTOTENLIEDER
FERRUCCIO BUSONI
BERCEUSE ELEGIAQUE
JOHN BRÖCHELER, BARITON
JARD VAN NEES, ALT
SCHÖNBERG ENSEMBLE
REINBERT DE LEEUW
CD: 312 632



MAHLER
SCHÖNBERG
Lieder eines fahrenden Gesellen
Kinder-Totenlieder
BUSONI
Berceuse élégiaque
Jard van Nées - John Bröckeler
Schönberg Ensemble
Reinbert de Leeuw

VERTRIEB:
D: 80336 MÜNCHEN, HERMANN-SCHMID-STR. 10
A: 6600 HÖFEN, POSTFACH 24
CH: 9202 GOSSAU, POSTSTR. 13

KOCH
INTERNATIONAL