



Ebensowenig wie sein Vater hat Igor Oistrach die Musikwelt als geigendes Wunderkind überrascht. Seine musikalische Begabung kündigte sich zwar schon sehr früh an, den ersten Violinunterricht erhielt er im Alter von 6 Jahren, aber vorübergehend ist die Geige vom Klavier verdrängt worden. Das noch in Odessa bei dem berühmten Violinenpädagogen Stoljarsky aufgenommene Studium unterbrach der Krieg. Igor Oistrach wurde am 27. April 1931 in Odessa als einziger Sohn David Oistrachs und seiner Frau Tamara geboren. Während des Krieges evakuierte die Familie in den Ural, aber von 1943 an konnte Igor Oistrach die Zentrale Musikschule in Moskau besuchen, die er nach 6 Jahren mit glänzendem Zeugnis verließ. Von 1949 bis 1955 studierte er in Moskau am Konservatorium, abschließend in der Meisterklasse seines Vaters, der ihm — wie der Sohn sagte — „den letzten Schliff gegeben hat“.

1947 spielten Vater und Sohn zum ersten Male gemeinsam öffentlich in Moskau das Doppelkonzert von Bach, zu dessen Wiedergabe sie in späteren Jahren noch oft auf Konzertpodien der Welt sich vereinigen sollten. Solche Begegnungen, so beglückend sie von Vater und Sohn immer wieder empfunden werden, aber sind im Laufe der Jahre seltener geworden, denn



Igor Oistrach hat sich inzwischen eine internationale Karriere geschaffen, wie sie nicht nur seiner exzeptionellen geigerischen Veranlagung, sondern auch seiner ausgeprägten Musikerpersönlichkeit entspricht. Ihre Stärke und Eigenart — immer wieder zum Vater in Vergleich gesetzt — erweist sich allein darin, daß sie diesen Vergleich mühelos besteht. Igor Oistrach ist ein markanter Vertreter der jungen Generation. So gültig die vom Vater errichteten Maßstäbe sind, entsprechen muß ihnen jede Generation auf ihre Weise. Noch während seiner Studienzeit erspielte sich Igor Oistrach erste Preise auf einem internationalen Geiger-Wettbewerb in Budapest (1949) und auf dem Wieniawsky-Wettbewerb in Warschau (1952). Seit seinen Konzerten im Rahmen der Salzburger Festspiele und der Wiener Festwochen im Jahre 1965 ist Igor Oistrachs eigenständiger künstlerischer Rang international unbestritten.

1962 konzertierte Vater und Sohn in Moskau zum ersten Male in einer bis dahin ungewohnten Kombination: der Sohn als Solist und der Vater als Dirigent — eine Verbindung, die sich von Jahr zu Jahr mehr festigt und der neben Konzerten schon außerordentliche Schallplattenaufnahmen zu danken sind.

In Igor Oistrachs Soloabenden ist seine Frau auch Partnerin am Klavier: Natalia Serzalowa. In Kaluga geboren, entstammt sie einer Musikerfamilie und absolvierte die Klavierklasse von Jakob Flier am Moskauer Konservatorium (der jetzt 7jährige Sohn Valerij bleibt während der Konzertreisen in Moskau). Im weiträumigen kammermusikalischen Repertoire beider Künstler darf jedes Werk musikerfüllter Wiedergabe sicher sein.

Musikerfüllt ist jeder Ton, auch die virtuoseste Passage, die Igor Oistrach spielt. Oft dringt die innere Spannung vor bis in die Züge des Gesichts, während Finger und Arm als geschmeidige Instrumente fungieren.

Igor Oistrachs kraftvoller, makellos artikulierter Ton ist Ausdruck eines romantischen Elans, der dem Künstler so gut ansteht und den stürmischen Passagen vibrierenden Klang verleiht; um so überraschender wirkt dann eine sensibel nachgefühlte zarte Melodie, deren Klänge von Innen her zu leuchten scheinen.

Igor Oistrach spielt ein Instrument des Cremonensers Guarneri — ein Geschenk seines Vaters.

## Zu den Werken des heutigen Abends

Die Dissonanz zwischen Wirklichkeit und bindingsloser Phantasie löste in Künstlern der Romantik ein Universalstreben aus, das etwa im Roman alle poetischen Gattungen durch Einfügung von Liedern, Märchen und Einzelerzählungen vereinigt sehen wollte, das in der Malerei durch symbolhafte Darstellungen kosmisches Geschehen oder die Erhabenheit der Natur zu vergegenwärtigen suchte. Die Musik trat, vor allem in der Liedkomposition, in regen Austausch mit der Literatur, deren Stimmungswerte in Klangwerte umgesetzt werden sollten. Allgemein veränderte sich das Verhältnis des Künstlers zum Material seiner Gestaltung. Wie in der Malerei Farbwerten neue, aussagehaltige Bedeutung zukamen, so wurden in der Musik Klänge als Eigenwerte zu stimmungshaltigen Symbolen und zu formbestimmenden Elementen. Sie beeinflussten tiefgreifend das Verhältnis romantischer Musiker zu überlieferten Formen, aber es wäre unzutreffend, in solchem Zusammenhang nur von formauflösenden Tendenzen in der romantischen Musik zu sprechen, denn sie vermochte sehr wohl, auch in späterer Zeit, bestimmte Formen für ihre Absichten umzubilden, wie denn Formen-Modelle, die bis dahin sich herausgebildet hatten, niemals als unveränderlich, als statisch sich gezeigt haben, sondern bis in ihre Umrissform immer von der Dynamik musikalischer Ereignisse erfüllt und bestimmt worden sind.

Um solcher Dynamik willen hat der Sonatensatz mit seinen Möglichkeiten thematischer Entfaltung in Exposition, Durchführung und Finale für den romantischen Musiker nie an Bedeutung verloren, auch wenn Impulse von Stimmungen oder außermusikalischen Vorstellungen ausgegangen sind. Ja, der schweifenden Phantasie mag solches Gerüst manchmal sogar erwünschten Halt geboten haben.

Auf der Suche nach neuen symphonischen Formen haben Musiker der Romantik mehrteilige Zyklen in Großformen zusammengedrängt, deren Glieder in thematische Beziehungen gebracht wurden, wie es Robert Schumann in seiner d-Moll-Symphonie getan hat. 1841 komponiert, ist sie in besonders reicher Schaffenszeit entstanden, gewissermaßen als dunkles Geschwister der kurz vorher abgeschlossenen „Frühlings-Symphonie“. Der Komponist

bezeichnete die d-Moll-Symphonie zunächst als „Symphonische Phantasie“, denn es verbinden sich in diesem ideenreichen Werk improvisatorische mit symphonischen Elementen auf eigenartige, auch bei Schumann nie wiederkehrende Weise. Die vier Werkteile, deren jeder eine — wenn auch vielfältig gebrochene — Grundstimmung repräsentiert, schließen sich pausenlos aneinander. Sie erscheinen in der vom Komponisten bestimmten Folge als Klangspiegelung eines seelischen Prozesses, in dessen Verlauf sich vielfache Voraussetzungen und Rückblendungen ereignen. Diese vergegenwärtigen sich durch Motivverbindungen zwischen den Sätzen, wobei sich nicht das Motiv als solches, wohl aber seine Aussage in jeweils wechselnder Klanggebung verändert. So kehrt ein Motiv, das in der Einleitung in dunkler Streicherlage, gestützt von Fagotten erklingt, in der Romanze wieder und nimmt — dort in hellere Klanglage versetzt — deren volksliedhaften Charakter an. Das Hauptthema des strahlenden Finales ist motivisch bereits in der Durchführung des leidenschaftlich erregten d-Moll-Hauptsatzes angedeutet, zur endgültigen Gestalt aber dringt es erst nach verschiedenen Metamorphosen durch. Neben so ausgesprochen stimmungsbetonnen Motivbeziehungen stehen Motivverarbeitungen, die — selbst über große Strecken — nur nach musikalischen Gesetzen sich vollziehen, wie im „Lebhaft“ bezeichneten Werkteil, der anstelle eines Symphonie-Allegros steht. Sein Thema, eher eine Tonranke, erzeugt aus sich ständig vorwärtsdrängender Bewegung, deren Verlauf aber durch logische Gliederung vor chaotischer Ruhelosigkeit bewahrt bleibt. Analoge Funktion kommt der Fugato-Partie im hymnisch schwungvollen Finale zu. Aus schroffen Stimmungsschwankungen findet einmal jedoch die erregte Phantasie zur Ruhe und verschenkt als eine ihrer schönsten Eingebungen die Romanzen-Melodie: Sanft entschleiert sich das Geheimnis romantischer Sehnsucht.

„Ich bin nicht gern eilig beim Schreiben“, ließ Johannes Brahms am 23. Oktober 1878 den Geiger-Freund Joseph Joachim wissen, dem er Proben des entstehenden Violinkonzertes mit der Bitte um technische Korrekturen geschickt hatte und der vorschlug, das Konzert mit dem Orchester der Berliner Hochschule einmal durchzuspielen. So hat Joachim seine Bemerkungen in die Violinstimme schreiben müssen, wie: „Schwer für alle, die nicht wie ich eine große Hand haben“ (1. Satz, Solistenexposition, Weiterführung des Seitenthemas).

---

# Programm

## ROBERT SCHUMANN

(1810—1856)

Symphonie Nr. 4 d-moll, op. 120

Ziemlich langsam — Lebhaft

Romanze (Ziemlich langsam)

Scherzo (Lebhaft)

Langsam — Lebhaft — Presto

---

## JOHANNES BRAHMS

(1833—1897)

Konzert für Violine und Orchester D-dur, op. 77

Allegro non troppo

Adagio

Allegro giocoso, ma non troppo vivace

---

## PETER I. TSCHAIKOWSKY

(1840—1893)

Konzert für Violine und Orchester D-dur, op. 35

Allegro moderato

Canzonetta (Andante)

Finale (Allegro vivacissimo)

---



Die Zueignung des Violinkonzertes an Joseph Joachim war nicht nur Ausdruck des Dankes für technische Beratung („Etwas entschuldigt, daß das Konzert Deinen Namen trägt, Du also für den Violinsatz ein wenig verantwortlich bist.“), diese Zueignung sollte zugleich sichtbares Zeichen einer jahrzehntelangen, einzigartigen Musikerfreundschaft sein, die auch vorübergehenden persönlichen Verstimmungen gewachsen war, in ihrer musikalischen Grundlage aber unangetastet blieb bis zum Tode des Komponisten. Joseph Joachim hat die Uraufführung des Konzertes unter Brahms' Leitung im Leipziger Gewandhaus am 1. Januar 1879 gespielt und hat zur Verbreitung des zunächst nur respektvoll aufgenommenen Werkes aus voller Überzeugung beigetragen.

Die zögernde Aufnahme — man sprach sogar von einem Konzert gegen die Violine — mag sich aus dem für damalige Verhältnisse ungewohnten symphonischen Charakter des Werkes erklären. Die Hauptthemen sind lyrisch, ihre melodische Tragkraft und Wandlungsfähigkeit jedoch erweist sich bereits am Format des ungemein abwechslungsreichen 1. Satzes. Motorische Antriebe und Kontraste entstehen aus rhythmisch prägnanten Nebenmotiven — einem Unisonomotiv in Oktaven und einem punktierten Motiv (kurz vor Einsatz der Solovioline) — die in der symphonischen Entwicklung gleichberechtigt neben die Hauptthemen treten. Dieses reiche Material bietet sich dar in vollendeten Proportionen: Ausgewogenes Verhältnis der Teile bestimmt bis ins einzelne den Wechsel von Spannung und Lösung, wie er z. B. nach dem kraftvollen Einsatz der Solovioline, nach ihrem improvisatorischen Spiel über zwei langen Orgelpunkten (D, A) schließlich mit dem ruhevollen Eintritt des Hauptthemas ganz natürlich sich vollzieht. Wie andernorts in Brahms'scher Symphonik enthalten auch im Violinkonzert Orchester- bzw. Solistenexposition bereits durchführungsartige Episoden, so daß die Durchführung selbst verhältnismäßig kurz ist. Diese Knappheit steigert die Wirkungen der auf engem Raum sich auslösenden Kontraste. Analog zu seinem Eintritt in der Solostimme erklingt das Hauptthema nach der großen Kadenz noch einmal in ruhevoller Schönheit. Und wiederum meisterhaft gelenkt, gerät die ruhige Melodik in Bewegung und mündet in eine lebhaftere Stretta.

Den überwiegend hellen Klängen des 1. Satzes setzt Brahms zu Beginn des Adagios weich und dunkel gefärbten Holzbläser- und Hörnerklang entgegen, von dem sich das

liedhafte Hauptthema so zart wie plastisch abhebt. (Daß dieses Thema zuerst von der Oboe und nicht von der Solovioline gespielt wird, verstimmte den berühmten Virtuosen Sarasate so, daß er sich mit dem Konzert nie befreundet konnte.) Der dreiteilige Satz hat einen bewegten Mittelteil mit ausdrucksvoll deklamierender, rhythmisch differenzierter Solostimme, deren Figurationen die Wiederkehr des Hauptthemas begleiten.

Der 3. Satz ist ein symphonisch durchgeformtes Rondo mit einem ungarisch gefärbten Hauptthema, das auch in Bereiche der Seitenthemen motivisch eindringt: Es beherrscht den ausgesprochen virtuos angelegten Satz. Dieses virtuose Spiel vollzieht sich vor kunstvoll durchsichtiger Instrumentation, wie denn das ganze Konzert gekennzeichnet ist durch höchst disziplinierte Klanggebung.

Nur dem allezeit selbstkritischen Johannes Brahms blieb es vorbehalten, den Freund Joachim nach mehreren schon einhellig erfolgreichen Aufführungen des Violinkonzertes noch einmal zu fragen: „Ist das Stück denn, kurz gesagt, überhaupt gut und praktisch genug, daß man es drucken lassen kann?“

Auch Peter I. Tschaiowsky war in der glücklichen Lage, während der Komposition seines Violinkonzertes einen technischen Berater zu haben: Der junge Geiger Kotek war zu Besuch in Clarens am Genfer See, wo Tschaiowsky im Frühjahr 1878 sich aufhielt. So konnten die fertigen Teile des Werkes immer sofort probiert werden. Und wenn Kotek Ratschläge gegeben hat, sind sie gut gewesen, denn das Konzert ist geworden, was es werden sollte — ein virtuoseres Violinkonzert.

Ganz aus der Kantabilität des Instrumentes empfunden und erfunden sind die Geigenthemen. Ihr natürliches melodisches Wachstum geht von zunächst sequenzartig weitergeführten Hauptmotiven aus, deren Ausdrucksintensität durch Vergrößerung der Intervallschritte und durch rhythmische Verschiebungen sich steigert (1. Satz). Bei Tschaiowsky bleiben auch solche thematische Melodien in sich geschlossene Komplexe, die nicht zu motivischer Aufspaltung und daraus hervorgehender Dialektik tendieren, um durch thematische Funktionen die Struktur eines Satzes mitzubestimmen. Tschaiowsky musiziert aus seiner Variationsphantasie; sie verwandelt Themen nicht ihren Charakteren nach, sondern verziert Melodien mit brillanten Figurationen.



Die beiden Themen des 1. Satzes sind lyrisch-gesanglich, Bewegungs- und Klangkontraste bilden sich, vor allem in den Orchesterpartien, aus weitergeführten Nebenmotiven; im Finale dagegen kontrastieren beide Themen um so betonter. Das Hauptthema lebt aus der motorischen Energie seines Anfangsmotivs, steigt im Vordersatz durch zwei Oktaven an und rollt im Nachsatz wieder zurück. Aus diesem Rücklauf ergeben sich Ansätze zu neuem Anlauf. Das Seitenthema durchmißt in seinem ersten Teil absteigend den Raum einer Oktave, in seinem zweiten Teil verharret es im Raum einer Quint. Plastisch verdeutlichen die beiden kontrastierenden Bewegungsarten die Satzgliederung.

Die Canzonetta ist ein empfindsames „Lied ohne Worte“, begleitet vom Streichorchester und von solistisch eingesetzten Bläsern. Einleitung und Schluß des Satzes bilden leise Bläserpartien (Holz, 2 Hörner). Die zart-verschleierte Romanzenstimmung wird klanglich differenziert durch unmerkliche Varianten im Orchester, die der Melodie bei ihrer Wiederholung veränderten Klanghintergrund geben. Ursprünglich hatte das Konzert einen anderen langsamen Satz, aber er gefiel den Freunden nicht (Tschaikowsky übernahm ihn später als Méditation in „Souvenir d'un lieu cher“ op. 42), und so schrieb der Komponist in einem Tag ein neues Andante. Seine „Sons voilés“ (Nadeshda von Meck) haben ihre Wirkung noch nie verfehlt.

Das Orchester begleitet. Um durchsichtigen Klanges willen greift Tschaikowsky nur vorübergehend Melodiemotive imitierend auf, hält dafür aber auf rhythmische und koloristische Abwechslung — er ist ein Meister wirkungsvoller Belichtung.

Das Konzert wurde am 4. Dezember 1881 in Wien uraufgeführt. Solist war Adolf Brodsky, nachdem Leopold Auer, dem Tschaikowsky das Konzert widmen wollte, es als unspielbar abgelehnt hatte. Erst von England aus hat das Werk — ähnlich dem Brahms'schen Violinkonzert — in der Alten und Neuen Welt sich durchgesetzt.

In der Mischung französischer und russischer Elemente, in mühelos eleganter Verbindung von Melodik und Brillanz kennzeichnet das Konzert die Position seines Autors zwischen Ost und West. Sein urwüchsiges Musiziertemperament aber zog elementare Kräfte nur aus der Heimat — von Fernweh und Heimweh getrieben, ist Peter Tschaikowsky als ruheloser Wanderer ein später Sohn der Romantik.

Willibald Götze

Fritz Rieger





Igor und Valerij Oistrach

Gestaltung: Friedemann Lichtwitz, München  
Klischees: Osiris, München  
Druck: Münchener Zeitungsverlag, München



# IGOR OISTRACH

JOHANN SEBASTIAN BACH

## **Konzerte für Violine, Streicher und Continuo**

Nr. 1 a-moll, BWV 1041

Nr. 2 E-dur, BWV 1042

Mitglieder der Wiener Symphoniker  
Violine und Leitung: David Oistrach

## **Konzert für 2 Violinen und Streichorchester**

d-moll, BWV 1043 (Doppelkonzert)

Igor und David Oistrach

Royal Philharmonic Orchestra, London

Dirigent: Sir Eugene Goossens

30 cm · Stereo 138 820 · DM 25,-

MAX BRUCH

## **Konzert für Violine und Orchester**

Nr. 1 g-moll op. 26

Igor Oistrach

Royal Philharmonic Orchestra, London

Dirigent: David Oistrach

LUDWIG VAN BEETHOVEN

## **Romanzen für Violine und Orchester**

Nr. 1 G-dur op. 40

Nr. 2 F-dur op. 50

David Oistrach

Royal Philharmonic Orchestra, London

Dirigent: Sir Eugene Goossens

30 cm · Stereo 135 039 · DM 16,-

JOHANN SEBASTIAN BACH

## **Konzert für 2 Violinen und Streichorchester**

d-moll, BWV 1043 (Doppelkonzert)

Igor und David Oistrach

Royal Philharmonic Orchestra, London

Dirigent: Sir Eugene Goossens

LUDWIG VAN BEETHOVEN

## **Romanzen für Violine und Orchester**

Nr. 1 G-dur op. 40

Nr. 2 F-dur op. 50

David Oistrach

Royal Philharmonic Orchestra, London

Dirigent: Sir Eugene Goossens

ANTONIO VIVALDI

## **Concerto grosso für 2 Violinen und Streichorchester**

a-moll op. 3 Nr. 8

David und Igor Oistrach

Royal Philharmonic Orchestra, London

Dirigent: David Oistrach

30 cm · Stereo 138 714 · DM 25,-



*Unsere Stereo-Schallplatten sind auch Mono  
abspielbar.*

