

**STRAUSS**

**JANSONS**

**TRIFONOV**

**Donnerstag 12.10.2017**  
**Freitag 13.10.2017**  
**1. Abo C**  
**Herkulesaal**  
**20.00 – ca. 21.45 Uhr**

**17/18**

MARISS JANSONS  
Dirigent

DANIIL TRIFONOV  
Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG  
18.45 Uhr  
Moderation: Amélie Pauli

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND  
im Radioprogramm BR-KLASSIK  
Freitag, 13.10.2017  
Pausenzeichen:  
Falk Häfner im Gespräch mit Daniil Trifonov

VIDEO-LIVESTREAM  
auf [br-klassik.de](http://br-klassik.de)  
Freitag, 13.10.2017

ON DEMAND  
Das Konzert ist in Kürze auf [br-klassik.de](http://br-klassik.de)  
als Audio und Video abrufbar.

Daniil Trifonov wird im Anschluss an den Konzertabend Ihre CDs und Abendprogramme signieren.

## PROGRAMM

### Richard Strauss

»Also sprach Zarathustra«

Tondichtung (frei nach Friedrich Nietzsche) für großes Orchester, op. 30

- Introduktion –
- Von den Hinterweltlern –
- Von der großen Sehnsucht –
- Von den Freuden- und Leidenschaften –
- Das Grablied –
- Von der Wissenschaft –
- Der Genesende –
- Das Tanzlied –
- Das Nachtwandlerlied –
- Epilog

Pause

### Richard Strauss

Burleske für Klavier und Orchester, AV 85

Allegro vivace

### Richard Strauss

»Till Eulenspiegels lustige Streiche«

Nach alter Schelmenweise – in Rondeauforn – für großes Orchester gesetzt, op. 28

## »Wechselspiel zwischen den zwei entferntesten Tonarten«

### Zu Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra*

Adrian Kech

#### Entstehungszeit

1894 – 1896

#### Uraufführung

27. November 1896 in Frankfurt mit dem Städtischen Orchester unter der Leitung des Komponisten

#### Lebensdaten des Komponisten

11. Juni 1864 in München – 8. September 1949 in Garmisch

»*Zarathustra* ist herrlich – weitaus das bedeutendste, formvollendetste, inhaltsreichste, eigentümlichste meiner Stücke. Der Anfang ist herrlich, alle die vielen Streichquartettstellen sind mir famos geglückt; das Leidenschaftsthema ist hinreißend, die Fuge grauslich u. das Tanzlied einfach entzückend, ich bin riesig froh u. bedaure, daß Du's nicht hören kannst.« Berauscht von der Generalprobe zur Uraufführung seiner neuen Tondichtung, schrieb Richard Strauss diese Zeilen am 26. November 1896 an seine Frau Pauline. Die Äußerung spiegelt seine damalige Situation als Komponist: *Till Eulenspiegels lustige Streiche* hatte ihn in die Erfolgsspur zurückgebracht, die er mit seinem Opernerstling *Guntram* vorübergehend verlassen hatte. Nun verhielt *Also sprach Zarathustra* Großes. Rückhalt bei einem Mentor zu suchen wie seinerzeit bei Hans von Bülow für *Macbeth*, *Don Juan* und *Tod und Verklärung*, war längst nicht mehr notwendig.

*Also sprach Zarathustra* ist eines der ambitioniertesten, aber gewiss auch umstrittensten Strauss-Werke. In einem Artikel von 1897 berichtete der Prager Musikjournalist Richard Batka: »Lange, bevor überhaupt eine Note der Partitur erklingen war, schwirrten schon die abenteuerlichsten Gerüchte über ihren Inhalt durch den deutschen Blätterwald. Da hieß es, Strauß [sic] habe die

Philosophie Nietzsches in Musik gesetzt, und allgemeines Entrüsten bei Laien und Kunstverständigen war die natürliche Folge. Dann wieder drang die Kunde, daß Strauß am Schlusse zwei so disparate Tonarten wie *H-dur* und *C-dur* combinire, in die Oeffentlichkeit, Grund genug, um sich auf ein *non plus ultra* an widerlichem Mißklang gefaßt zu machen. Nichts schien so scheußlich, so katzenmusikalisch und abgeschmackt, daß man es dem Zarathustrier nicht blindlings zugetraut hätte, ja es konnte geschehen, daß die satirische Notiz einer Künstlerkneipzeitung, Strauß schreibe ein symphonisches Gedicht *Der Schnupfen*, von mehreren Journalen im vollen Ernste übernommen und unbedenklich colportirt wurde. « Derartige Gerüchte konnten Strauss zu dieser Zeit freilich kaum mehr beeindrucken, denn inzwischen fand er sich in einer ungemein starken Verhandlungsposition – sowohl gegenüber seinem Verleger als auch was die Aufführungsbedingungen seiner Tondichtungen betraf. Trotzdem versuchte Strauss, die öffentliche Diskussion über *Also sprach Zarathustra* zu beruhigen. Neben weiteren Maßnahmen ließ er einen vom Münchner Musikkritiker Arthur Hahn verfassten Werkführer publizieren, und wenige Tage vor der Uraufführung erschien eine Notiz im *Berliner Tageblatt* mit einer Stellungnahme des Komponisten selbst.

Obwohl unverkennbar von Ironie gefärbt, lieferte Strauss' Zeitungsnotiz – explizit oder zwischen den Zeilen – manch wichtigen Hinweis zum Verständnis der Komposition: »Wer in meinem Werke direkt in Töne übersetzte Philosophie erwartet, dürfte arg enttäuscht sein, wenn er, wie es in meiner Absicht liegt, in *Also sprach Zarathustra* ein nach rein musikalisch logischen Gesetzen aufgebautes Musikstück, noch dazu in *C-dur*, findet, das den aus allen klassischen Sinfonien uns wohl vertrauten Dualismus eines männlichen und weiblichen Hauptthemas beinahe in der alten Viersätzigkeit entwickelt. Von Freunden altklassischer Werke würde *Also sprach Zarathustra* sogar um der in meinem Stück enthaltenen fünf-stimmigen Fuge willen möglicherweise als ein Erzeugniß ihrer Richtung erkannt und reklamirt werden, wenn dies nicht durch einige Beziehungen, die ich zu Nietzsches Werk hineingeheimnißt habe und die vielleicht demselben ein aktuelleres Interesse verleihen, verhindert würde.«

»Wer direkt in Töne übersetzte Philosophie erwartet, dürfte arg enttäuscht sein«: Tatsächlich erscheinen die programmatischen Zwischentitel, die Strauss aus Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra* übernahm, erstmals in der Partiturniederschrift. In den Skizzen und im Particell, der Vorstufe zur Partitur, fehlen sie. Stattdessen finden sich dort allgemeinere Begriffe wie »Schauen«, »Anbeten«, »Sehnsucht«, »Zweifeln« oder – konkreter auf *Zarathustra* deutend – »Großes Lachen«, außerdem eine Stelle aus Goethes *Faust*, die Strauss beim Komponieren mit der Musik assoziierte. Auch der Werktitel begegnet erst relativ spät, nämlich am 7. Dezember 1895, als der Komponist im Schreibkalender den Beginn der Particellniederschrift vermerkte. Strauss schwebte ein Werk vor, das – gemäß Arthur Hahn – von der vergeblichen Suche des »nach der Lösung des Weltproblems und des Daseinsrätsels forschenden Menschen« handelt. Insofern bot *Faust* ebenso Anknüpfungspunkte wie *Zarathustra*, der sich zuletzt als Sujet behauptete. Insgesamt legen die Entwürfe nahe, dass das »hineingeheimnißte« Programm nicht als Voraussetzung am Anfang, sondern als Resultat am Ende des Kompositionsprozesses stand.

»Ein nach rein musikalisch logischen Gesetzen aufgebautes Musikstück«: *Also sprach Zarathustra* ist nicht, wie zuweilen unterstellt wird, in freier Phantasieform komponiert; vielmehr deutet alles auf eine kühn gehandhabte Sonatenform hin. Schon die Exposition hat ihre Eigenheiten. Nach der Introduction mit dem Trompeten-Thema – in den Skizzen bezeichnet als: »Thema c g c (Universum) immer unbeweglich, starr, unverändert bis zum Schluß« – bringt Strauss den »vertrauten Dualismus eines männlichen und weiblichen Hauptthemas« in umgekehrter Reihenfolge: Zuerst erklingt der kantable, durch die Passage *Von den Hinterweltlern* eingeführte Seitensatz in *As-Dur*, dann der bewegte Hauptsatz *Von den Freuden- und Leidenschaften* in *c-Moll*; als Überleitung zwischen beiden fungiert der Abschnitt *Von der großen Sehnsucht*. Den Expositionsepilog bildet *Das Grablied*, bevor mit der Fugensatire *Von der Wissenschaft* die Durchführung beginnt. Gegründet auf ein Zwölftonthema, entbehre die Wissenschaftsfuge, so Strauss später selbst, »nicht eines ironischen Beigeschmacks«. Sie setzt sich mit intensiviertem Durchführungscharakter im Abschnitt *Der Genesende* fort. Vorläufiges Ziel ist der Höhepunkt der Werkmitte, wenn das Blech das »Universum«-Thema des Anfangs in dreifachem Forte wieder aufgreift. Zu dieser Stelle notierte Strauss im Particell den Ausspruch des Erdgeistes aus *Faust I*: »Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir!« Den anschließenden Ab- und Zusammenbruch überschrieb er mit: »zerschmettert« – offenbar bezogen auf *Faust*, der bei Goethe »zusammenstürzend« fragte:

»Nicht dir? Wem denn?« Aus dieser Stimmung heraus erwächst die Musik des »Großen Lachens« (wiederum Particell). Das formal Kühne ist die zunehmende Dynamisierung ab der sehr freien, mit dem *Tanzlied* einsetzenden Reprise: »Dominieren eingangs statische Abschnitte, deren Ansätze zu Entwicklungen gestört und abgebrochen werden, so liegt zuletzt mit den beiden großen Schlussteigerungen ein eher dynamisches Formkonzept vor.« (Walter Werbeck). Auf das *Nachtwandlerlied* folgt die ruhige Coda.

Und wie nun ist Strauss' kokette Bemerkung, *Also sprach Zarathustra* stehe schlicht in C-Dur, zu bewerten? Konstitutiv für die Komposition ist in Wirklichkeit der durchgängige Konflikt von C- und H-Tonalität in Dur und Moll – besonders eindrücklich übrigens an der Goethe-Stelle mit den machtvollen Fanfarenstößen des Erdgeistes in C (ohne Terz) und dem »zerschmetterten« Faust in h-Moll. Der tonale Zwiespalt wirkt bis in die Schlusstakte hinein, wo die Musik unentschieden zwischen beiden Polen oszilliert. Letztlich zielen alle Tondichtungen von Strauss darauf, einen irgendwie gearteten poetischen Gehalt mitzuteilen. Im Fall des *Zarathustra* symbolisiert der Tonartenkontrast die zeitlosen Gegensätze zwischen Natur und menschlichem Geist, zwischen Erkenntnis und dem Streben danach. Allerdings betonte Strauss in späterer Zeit, dass die Musik seiner Tondichtungen auch quasi absolut gehört und verstanden werden könne; das jeweilige Programm sei nicht unverzichtbar. Folgerichtig hat Strauss am *Zarathustra* wiederholt die genuin musikalische Seite hervorgehoben. Er habe demonstrieren wollen, »daß h-Moll und C-Dur nicht zusammenzubringen« seien; »das ganze Stück zeigt alle möglichen Versuche – aber es geht nicht.« In seinen späten Aufzeichnungen heißt es dann bündig: »*Zarathustra* ist musikalisch genommen das Wechselspiel zwischen den 2 entferntesten Tonarten (die Secunde!)«. Dass dieser Konflikt zwischen C und H am Schluss nicht gelöst wird, war auch für Strauss' Verhältnisse neu. Inszeniert wird »mit geradezu demonstrativer Geste das Scheitern der Sonatenform als tonales Prinzip« (Hartmut Schick).

Die musikhistorische Brisanz des Werkes überspielte Strauss in der für ihn typischen Mischung aus Witz, Understatement und Sarkasmus, als er am 5. Januar 1896 an den Dichter Karl Henckell schrieb: »Jetzt nagle ich eine Orchesterdichtung: *also sprach Zarathustra* zusammen; wenn sie gelingt, so kenn' ich viele, die sich darüber ärgern werden – daß Sie's [sic] so gar nicht verstehen!«

## Zukunftsweisende Posse ohne Opusnummer

### Zu Richard Strauss' *Burleske* für Klavier und Orchester in d-Moll

Adrian Kech

#### Entstehungszeit

Spätestens ab Anfang November 1885 – 24. Februar 1886

#### Widmung

»Eugen d'Albert freundschaftlich zugeeignet«

#### Uraufführung

21. Juni 1890 in Eisenach, im Rahmen der 27. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins

Solist: Eugen d'Albert

Dirigent: Richard Strauss

#### Lebensdaten des Komponisten

11. Juni 1864 in München – 8. September 1949 in Garmisch

»Jeder Takt eine andere Handstellung, glauben Sie, ich setze mich 4 Wochen hin, um so ein widerhaariges Stück zu studieren?« Mit diesen Worten hat der Dirigent und Pianist Hans von Bülow den Solopart von Richard Strauss' *Burleske* für Klavier und Orchester entrüstet zurückgewiesen. So jedenfalls berichtete es der Komponist später selbst. Bülow, für viele der maßgebliche Interpret seiner Epoche, hatte den jungen, gerade einmal 21-jährigen Strauss als Zweiten Kapellmeister zu sich an die Hofkapelle nach Meiningen geholt. Rückblickend erinnerte sich Strauss an die prägende Erfahrung: »Am 1. Oktober 1885 begann ich in meiner neuen Stellung eine Lehrzeit, wie sie interessanter, eindrucksvoller und – amüsanter nicht zu denken ist. Täglich von

9 bis 12 Uhr vormittags fanden die denkwürdigen Proben statt, wie sie nur Bülow halten konnte. Das Bild der Werke, die er damals (alle auswendig) probierte, steht seit dieser Zeit unverrückbar vor meiner Seele.« Während seines Meininger Engagements komponierte Strauss die *Burleske*, die sein Mentor Bülow dann als »unklaviermäßig u. für ihn zu »weitgriffig«  
verworfen habe; »er konnte mit seiner kleinen Hand kaum eine Oktave spannen«. Die Ablehnung verunsicherte den Komponisten, und an eine Aufführung war vorerst nicht zu denken. Erst am 21. Juni 1890 hob Eugen d'Albert die *Burleske* als Solist unter Strauss' Leitung aus der Taufe; ihm wurde das Werk zuletzt auch gewidmet. Bülows Haltung war übrigens durchaus zwiespältig. In einem Brief an Johannes Brahms schrieb er: »Strauß's [sic] *Burleske*, entschieden genial, aber nach anderer Seite hin erschreckend.« Mit Brahms tritt neben Bülow die zweite wichtige Musikerpersönlichkeit auf den Plan, denn durch ihn ist das einsätzliche, in Sonatenform komponierte Konzertstück wenigstens indirekt beeinflusst. Im Oktober 1885 kam Brahms nach Meiningen, um dort seine Vierte Symphonie uraufzuführen. Strauss erlebte die Premiere hautnah mit. In selbstironischer Rückschau sprach er von der Phase seiner »Brahmsschwärmerei« und nannte als kompositorische Früchte die *Burleske* und *Wanderers Sturmlied*. Zwar lernte der aufstrebende Komponist in Meiningen auch Alexander Ritter kennen, dessen Wagner-Enthusiasmus ihn für sein ganzes Leben prägen sollte, doch »unter Bülows suggestivem Einfluß« habe ihn damals vor allem Brahms' Musik beeindruckt. Von dieser Bewunderung zeugen in der *Burleske* die vollgriffigen Solopassagen, die dem Klaviersatz des Vorbilds nachempfunden sind. Besondere Wirkung übte möglicherweise das *Scherzo* aus Brahms' Zweitem Klavierkonzert aus. Mit ihm teilt die *Burleske* nicht nur die gleiche d-Moll-Grundstimmung und das schnelle 3/4-Metrum (Brahms: *Allegro appassionato*, Strauss: *Allegro vivace*), sondern sie hat stellenweise auch eine ähnliche Satzstruktur.

Der anspruchsvolle Solopart und das dicht instrumentierte Orchester erschienen Strauss jedoch bald korrekturbedürftig. Im April 1886 schrieb er an Bülow: »Vielleicht interessiert es Sie, daß ich neulich meine Klavierburleske, die glücklich fertig ist, noch ein paarmal mit Orchester probiert habe u. allerdings unmenschlich schwer gefunden. Die Begleitung ist wohl etwas überladen und der Klaviersatz zu detailliert, ich werde im Orchester noch herausstreichen, dann wird mit einem hervorragenden (!) Klavierspieler u. einem vorzüglichen (!) Dirigenten die ganze Geschichte doch vielleicht nicht der »reine Unsinn« sein, für den ich [sie] in der 1. Probe wirklich hielt.« Viereinhalb Jahre später zögerte Strauss noch immer, das bereits uraufgeführte Stück verlegen zu lassen. Die ersten Tondichtungen waren inzwischen komponiert, und Strauss widerstrebte der Gedanke, wie er Alexander Ritter gestand, »jetzt ein Werk von mir herauszugeben, über das ich weit hinaus bin und für das ich nicht mehr mit voller Überzeugung eintreten kann«. Kaum verwunderlich daher, dass der vom Steingraber-Verlag besorgte Erstdruck von 1894 dann ohne offizielle Opus-Zahl erschien. Dabei ist die *Burleske* aus der Brahmsschwärmer-Phase weit mehr als das Produkt eines bewundernden Epigonen. Zukunftsweisend nimmt sie den sprühenden Witz des *Till Eulenspiegel* und den Walzergestus des *Rosenkavalier* in nuce vorweg, und zwar – für Strauss typisch – im Modus der Parodie. Der Begriff »Burleske« leitet sich vom italienischen Wort »burla« ab: Scherz, Posse. So zeigt sich die parodistische Musizierhaltung in der virtuos-frechen Überzeichnung des Brahms'schen Klangideals. Man hört wirbelnde Klavierkaskaden, schrille Raketen in der Piccoloflöte sowie ein ungeniert dreinfahrendes Orchester, gegen Ende im direkten Wechsel mit einem träumerischen Klaviersolo. Die aufwogenden Bass-Oktaven des Klaviers in den Schlusstakten wirken indes wie eine Persiflage auf den d-Moll-Sturm aus Wagners *Walküren*-Vorspiel. An zwei Stellen erhält der Solist die Spielanweisung »con umore«; in Strauss' Vorstellung soll er also wie eine Bühnenfigur »mit Humor« agieren. Hinzu kommt der unkonventionelle Instrumenteneinsatz. Strauss verwendet in der *Burleske* ausgerechnet jenes Instrument melodisch, von dem man es am wenigsten erwarten würde: die Pauke. Der Paukist ist so etwas wie der heimliche Solist des Werkes. Nicht mit zwei, sondern mit vier Pauken bestückt, lenkt er an neuralgischen Punkten die Geschicke seiner Mitspieler. Gleich zu Beginn stellt die Pauke solistisch das Hauptthema vor. Dann treibt sie den Klaviersolisten in der Durchführung dazu, quasi zu spät ein neues elegisches Thema einzuführen. Und in der Coda (die mehr eine zweite Durchführung ist) insistiert sie rustikal auf die ausgedehnte, ebenfalls parodistisch anmutende Klavierkadenz, die das Elegie-Thema endlich in der Grundtonart rekapituliert. Entscheidet sich die Pauke am Reprisesbeginn noch dazu, das Hauptthema wieder zum Ganzen zusammenzufügen, trägt sie dessen Bestandteile am Ende im Wechsel mit Klaviereinwürfen nur mehr gestückelt, fragmentiert vor. Mit dem wiederum solistischen Schlußton im Piano behält sie schließlich das letzte Wort.

Verewigt wurde die *Burleske* auch auf andere Weise, denn im Strauss-Jahr 1999, zum 50. Todestag des Komponisten, nahm sie der Münchner Humorist Herbert Rosendorfer zum Anlass für eine satirische Erzählung. Der Verbleib der Originalpartitur ist bis heute nicht bekannt. Vor diesem Hintergrund gipfelt Rosendorfers heitere Geschichte in der nur beinahe glaubhaften Pointe, dass das Stück gar nicht von Strauss selbst, sondern von dessen Jugendfreund Ludwig Thuille komponiert worden sei. Der arme, vielbeschäftigte Strauss sei als junger Kapellmeister in Meiningen so überlastet gewesen, dass er diskret die Hilfe seines Münchner Komponistenkollegen in Anspruch genommen habe. Rosendorfers erfundene Abtrittserklärung, mit der Thuille die *Burleske*-Partitur nach Erhalt des Honorars an Strauss übertragen habe, lautet: »p. p. Herrn Capellm. Strauss in Meiningen dankend quittiert für 1 (eine) Burlesque für Pianoforte u. Orch. Mark 150 (einhundertfünfzig), hiermit das Werk für immer überlassend und mit der einzigen Bitte: keine Opusnummer.«

## **Wagners »Tristan« travestiert**

### **Zu Richard Strauss' *Till Eulenspiegels lustige Streiche***

Adrian Kech

#### **Entstehungszeit**

Vollendet am 6. Mai 1895

#### **Uraufführung**

5. November 1895 in Köln mit dem Gürzenich-Orchester unter der Leitung von Franz Wüllner

#### **Lebensdaten des Komponisten**

11. Juni 1864 in München – 8. September 1949 in Garmisch

Mit *Till Eulenspiegel* – das lässt sich ohne Übertreibung behaupten – fand der Komponist Richard Strauss zu sich selbst. Programmatisch handelt das Stück vom Schalksnarren aus dem *Volksbuch von Till Eulenspiegel*, rein musikalisch jedoch ist es eine veritable »Tristan-Travestie« (so bezeichnet in einem Aufsatz von Bernd Edelmann, dem dieser Artikel in Grundzügen folgt). Auf diese Weise emanzipierte sich Strauss kompositorisch vom Erbe Richard Wagners. Über die Begleitumstände der Werkgenese ist wenig bekannt. Um die Jahreswende 1893/1894 hatte Strauss an einem Opernprojekt *Till Eulenspiegel bei den Schildbürgern* gearbeitet und den Textentwurf eines ersten Aktes abgeschlossen. Warum er das Vorhaben wieder aufgab, ist unklar, doch scheint ihm nicht zuletzt der Stoff selbst Probleme bereitet zu haben. Zudem erzielte seine erste Oper *Guntram* nicht den erhofften Erfolg. Bald nach der Weimarer Uraufführung wurde das Werk wieder abgesetzt, und Strauss verlor, wie er später selbst angab, zunächst den Mut, »fürs Theater zu schreiben«. Stattdessen zog er sich auf das bewährte Terrain der Tondichtung zurück und komponierte *Till Eulenspiegels lustige Streiche. Nach alter Schelmenweise – in Rondeauforn – für großes Orchester gesetzt*. Am 6. Mai 1895 vollendete er die Partitur; fünf Monate später erfolgte die Uraufführung unter der Leitung von Franz Wüllner in Köln.

Die neue Tondichtung rief großes öffentliches Interesse hervor. Deshalb begann Strauss nun damit, separate Programmerrläuterungen erstellen zu lassen, die das Verständnis seiner Werke erleichtern sollten. Für *Till Eulenspiegel* verfasste der Komponist und Musikschriftsteller Wilhelm Mauke einen solchen Programmführer, und er berief sich auf Informationen aus erster Hand. So habe Strauss in die *Eulenspiegel*-Partitur, »welche er dem Verfasser gab, die meisten Motiv-Benennungen und verbindenden Worte« selbst »mit Bleistift eingetragen«. Die Bezeichnungen lauteten etwa: »Hop! zu Pferde mitten durch die Marktweiber!«, »Als Pastor verkleidet trieft er von Salbung und Moral« oder »Till als Kavalier zarte Höflichkeiten mit schönen Mädchen tauschend«. Weitaus wichtiger als diese nachträglichen Erläuterungen ist allerdings ein Telegramm des Komponisten an Franz Wüllner im Vorfeld der Uraufführung, denn es belegt authentisch Strauss' Haltung zu seinem Werk: »analyse mir unmöglich. aller witz in toenen ausgegeben. brief folgt.« Im angekündigten Brief vom selben Tag gab Strauss dann zwar doch einige weiterführende Hinweise, aber im Grunde widerstrebte es ihm, das Programm des Stückes konkret zu benennen: »In Worte gekleidet, was ich mir bei den einzelnen Teilen gedacht habe, würde sich oft verflucht komisch

ausnehmen u. vielen Anstoß erregen. – Wollen wir diesmal die Leutchen selber die Nüsse aufknacken lassen, die der Schalk ihnen verabreicht.«

Die für Mauke nachgelieferten Bezeichnungen wurden lange missverstanden – als habe es ein vorgefasstes *Eulenspiegel*-Programm gegeben, das dem Komponisten die musikalische Form diktiert hätte. Dem widersprechen die Skizzen. Vielmehr entwickelte Strauss den Werkverlauf aus dem Grundkonflikt des Stückes: Till gegen die Philister. Was die Szenenauswahl betrifft, sind einzelne Episoden dem *Volksbuch* entnommen; der Ritt durch die Töpferwaren der Marktfrauen dagegen entstammt dem *König Drosselbart* aus *Grimms Märchen*. Musikalisch zentral sind indes jene Programmpunkte, die Strauss gegenüber Wüllner nur widerstrebend benannte: erstens die beiden Eulenspiegel-Themen, »die das Ganze in den verschiedensten Verkleidungen u. Stimmungen, wie Situationen durchziehen«, zweitens die Szene, in welcher der verliebte Schalksnarr abgewiesen wird (»liebeglühend« gemäß Partitur), drittens Tills »Promotion bei den philiströsen Professoren« und viertens sein Geständnis (»kläglich«) samt Verurteilung mit der fallenden großen Septim *f*-Ges: »der Tod!« Die Punkte zwei und vier, Eulenspiegels »dep[p]ische Liebeswerbung« (so in den Skizzen) und seine Hinrichtung am Galgen, dichtete Strauss frei hinzu; im *Volksbuch* kommt weder das eine noch das andere vor. Was aber hat Wagners *Tristan und Isolde* damit zu tun?

Anders als bei *Guntram*, in dem Strauss den Wagner-Stil organisch zu adaptieren sucht, bürstet er ihn in *Till Eulenspiegel* gegen den Strich. »Strauss löst sich von dem kompositorischen Übervater Wagner, indem er dessen Chromatik nicht »langsam und schmachend«, sondern »lustig« und rasch einsetzt.« (Bernd Edelmann). »Langsam und schmachend« ist die Vortragsbezeichnung des *Tristan*-Vorspiels, und dessen Beginn stellt in der Tat die wesentlichen Bausteine für *Till Eulenspiegel* bereit: das emphatische Sehnsuchtsmotiv der Celli, das chromatisch ansteigende Leidensmotiv der Oboen und natürlich den *Tristan*-Akkord. Das Leidensmotiv fließt höchst agil in die beiden Tonsymbole für Till ein – sowohl in das weitgespannte Hornthema nach dem Prolog als auch in das aufgeweckte Klarinettenmotiv, das auf dem so genannten *Eulenspiegel*-Akkord landet. Dieser entspricht substantiell dem *Tristan*-Akkord, doch seine triviale Auflösung in einen F-Dur-Sextakkord spottet allem Wagner'schen Pathos. Wird die *Tristan*-Chromatik also einerseits diatonisch konterkariert, dringt sie andererseits dort ein, wo sie normalerweise nichts zu suchen hat: in ein Fugato. Herkömmliche Fugen haben für Strauss den Nimbus des Akademisch-Verstaubten. Daher komponiert er ein besonderes Fugato, um, wie er Wüllner schrieb, die »förmliche babylonische Sprachenverwirrung« darzustellen, die Till bei den Philister-Professoren anrichtet. Der Kern des Fugato-Themas ist nichts anderes als das Sehnsuchtsmotiv des *Tristan*, und die Themeneinsätze schrauben sich – gegen jede Regel – in Halbtonschritten aufwärts. Frecher und zugleich kunstvoller lässt sich weder mit der Satzart der Fuge noch mit Wagners Werk umgehen. Anschließend entfernt sich der Schalk mit dem so genannten Gassenhauer ganz »leichtfertig« (gemäß Partitur), als wäre nichts gewesen. Dass es rund um Tills unerfüllte Liebe und seinen Tod noch weitere *Tristan*-Bezüge gibt, ist angesichts der Thematik fast selbstverständlich. Eine regelrechte *Tristan*-Travestie – und nicht nur Satire oder Persiflage – ist *Till Eulenspiegel*, weil es Strauss mit dem »Witz in Tönen« kompositorisch ernst war. Zeitgenössische Wagner-Parodien gab es auch als Unterhaltungsmusik. Strauss jedoch hatte den Anspruch, Wagner an Kompositionskunst gleichzukommen, wenn nicht gar, ihn darin noch zu übertreffen. Fünf Jahre vor seinem Tod schrieb er die *Eulenspiegel*-Partitur als Vermächtnis für seine Nachkommen nochmals nieder. Die Widmung lautet: »Dem braven Till zum 50. Geburtstag! Eigenhändige Abschrift für meine lieben Kinder und Enkel.« Jener »Geburtstag« im Jahr 1894, in dem Strauss die Tondichtung begann, war zugleich sein eigener – als autonomer Komponist in der Wagner-Nachfolge.

Zu den von Till verspotteten Philistern dürfte Strauss am Ende auch die konservativen Bayreuther Wagnerianer gerechnet haben. Friedrich Nietzsche, der in seinen späten Schriften Wagner hart kritisiert hatte, war in Bayreuth verhasst. Dementsprechend wenig erbaut war man dort über die Nachricht, Strauss arbeite nach *Till Eulenspiegel* an einer neuen Tondichtung mit Nietzsches *Also sprach Zarathustra* als Programm. Bereits zuvor war es zum Bruch gekommen, dokumentiert durch eine Schreibkalender-Notiz des Komponisten vom 11. Januar 1896: »Denkwürdige Unterredung mit Siegfried Wagner. Zwar unausgesprochene, aber vollzogene Trennung von Wahnfried-Bayreuth. Nur indirect durch meine Schuld.« Fortan verlief für Strauss eine klare Grenze zwischen den fanatischen Wagnerianern des Bayreuther Zirkels und dem Werk Wagners selbst, das er bis zuletzt hochschätzte. Die *Tristan*-Travestie des *Till Eulenspiegel* ist da kein Widerspruch,



sondern kreative Fortschreibung jenseits allen Epigontums – getreu dem Wagner'schen Motto: »Kinder! macht *Neues! Neues!* und abermals *Neues!* – hängt Ihr Euch an's Alte, so hat euch der Teufel der Inproduktivität, und Ihr seid die traurigsten Künstler!«

## BIOGRAPHIEN

### Daniil Trifonov

Von der *Times* (UK) gefeiert als der »erstaunlichste Pianist unserer Zeit« kann der 26-jährige Daniil Trifonov bereits auf eine beeindruckende Karriere zurückblicken. 1991 im russischen Nischni Nowgorod geboren, begann er seine musikalische Ausbildung im Alter von fünf Jahren und wurde Schüler von Tatiana Zelikman am Moskauer Gnessin-Institut. Neben seinem Klavierstudium erhielt er dort ab 2006 auch Kompositionsunterricht und schreibt seither Kammermusik, Klavier- und Orchesterwerke. Daniil Trifonov setzte sein Studium am Cleveland Institute of Music bei Sergei Babayan fort. Große Aufmerksamkeit erlangte er 2010, als er den Dritten Preis beim internationalen Chopin-Wettbewerb in Warschau gewann und bald darauf beim Arthur-Rubinstein-Wettbewerb in Tel Aviv mit einem Ersten Preis und beim Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerb in Moskau mit einem weiteren Ersten Preis sowie der Goldmedaille im Fach Klavier geehrt wurde. 2013 gab er sein Debüt in der ausverkauften Carnegie Hall. Das Konzert wurde unter dem Titel *The Carnegie Recital* veröffentlicht; das Album erhielt einen ECHO Klassik und eine Grammy-Nominierung. Es folgten Engagements mit renommierten Orchestern, darunter das Philharmonia Orchestra London, das Cleveland Orchestra, die Berliner Staatskapelle sowie das Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, mit dem er das Nobelpreiskonzert 2015 gestaltete. Die Konzerte führten ihn weltweit in große Säle, er spielte Recitals u. a. in der Wigmore Hall in London, im Kennedy Center in Washington, im Wiener Musikverein, in der Berliner Philharmonie und im Münchner Herkulesaal, in der Tokyo Opera City und dem Seoul Arts Center. Seit 2013 gastierte er dreimal bei den BBC Proms unter Valery Gergiev und Christian Thielemann. In der letzten Saison ernannte ihn die Musikzeitschrift *Gramophone* zum »Künstler des Jahres 2016«. Im selben Jahr spielte er unter Riccardo Muti bei der Galafeier anlässlich des 125-jährigen Bestehens des Chicago Symphony Orchestra und debütierte bei den Berliner Philharmonikern unter Sir Simon Rattle im berühmten Neujahrskonzert in der Berliner Philharmonie. Er bestritt eine Tournee mit den Münchner Philharmonikern, spielte mit dem Liverpool Philharmonic Orchestra unter Gustavo Dudamel und mit der Staatskapelle Dresden bei den Salzburger Festspielen. Als weitere CD-Produktionen liegen u. a. Aufnahmen von Tschaikowskys Erstem Klavierkonzert, Solowerken von Chopin, eine Gesamteinspielung aller Konzertetüden von Liszt sowie ein Album unter dem Titel *Rachmaninov Variations* (u. a. inklusive der *Rachmaniana*, einer Klavier-Suite aus der Feder des Künstlers) vor. Im heutigen Konzert ist Daniil Trifonov erstmals beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zu Gast.

### Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Symphonieorchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Als »Orchestra in Residence« tritt das Orchester seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf, 2006 wurde

es für seine Einspielung der 13. Symphonie von Schostakowitsch mit einem Grammy geehrt. Bei einem Orchesterranking der Zeitschrift *Gramophone*, für das international renommierte Musikkritiker nach »the world's greatest orchestras« befragt wurden, kam das Symphonieorchester auf Platz sechs.

## **Mariss Jansons**

Der 1943 in Riga geborene Sohn des Dirigenten Arvīds Jansons absolvierte seine Ausbildung am Konservatorium in Leningrad (Violine, Klavier, Dirigieren) mit Auszeichnung; Studien in Wien bei Hans Swarowsky und in Salzburg bei Herbert von Karajan folgten. 1971 war Mariss Jansons Preisträger beim Dirigentenwettbewerb der Karajan-Stiftung in Berlin, im selben Jahr machte ihn Jewgenij Mravinskij zu seinem Assistenten bei den Leningrader Philharmonikern, den heutigen St. Petersburger Philharmonikern. Bis 1999 blieb er diesem Orchester als ständiger Dirigent eng verbunden. Von 1979 bis 2000 setzte Mariss Jansons Maßstäbe als Chefdirigent der Osloer Philharmoniker, die er zu einem internationalen Spitzenorchester geformt hat. Außerdem war er Erster Gastdirigent des London Philharmonic Orchestra (1992–1997) und Musikdirektor des Pittsburgh Symphony Orchestra (1997–2004). Seit 2003 ist Mariss Jansons Chefdirigent von Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks. Von 2004 bis 2015 stand er zugleich dem Concertgebouworkest Amsterdam als Chefdirigent vor, das ihn im Februar 2015 zu seinem Ehrendirigenten ernannte. Nach seinem Abschiedskonzert im März 2015 wurde ihm die Silberne Ehrenmedaille der Stadt Amsterdam überreicht. Mariss Jansons arbeitet auch regelmäßig mit den Berliner und den Wiener Philharmonikern, deren Neujahrskonzert er 2016 zum dritten Mal leitete. Mariss Jansons ist Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien sowie der Royal Academy of Music in London. Für seinen Einsatz bei den Osloer Philharmonikern wurde ihm der Königliche Norwegische Verdienstorden verliehen. 2003 erhielt er die Hans-von-Bülow-Medaille der Berliner Philharmoniker, 2004 ehrte ihn die Londoner Royal Philharmonic Society als »Conductor of the Year«, 2006 erklärte ihn die MIDEM zum »Artist of the Year«, außerdem bekam er den Orden »Drei Sterne« der Republik Lettland. Im selben Jahr erhielt er für die 13. Symphonie von Schostakowitsch mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks den Grammy in der Kategorie »Beste Orchesterdarbietung«. Mit dem ECHO Klassik wurde Mariss Jansons 2007 als »Dirigent des Jahres«, 2008 für die Einspielung von Werken von Bartók und Ravel sowie 2010 für Bruckners Siebte Symphonie geehrt. 2009 folgte die Verleihung des Österreichischen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst, 2010 die des Bayerischen Maximiliansordens. 2013 durfte Mariss Jansons für sein dirigentisches Lebenswerk den renommierten Ernst von Siemens Musikpreis und von Bundespräsident Joachim Gauck das »Große Bundesverdienstkreuz mit Stern« entgegennehmen, 2015 wurde er zum »Commandeur des Arts et des Lettres« der Französischen Republik ernannt.

## **Von Pult zu Pult (1)**

**Amélie Pauli hat mit Natalie Schwaabe (Flötistin im BRSO seit 1993) und Markus Steckeler (Schlagzeuger im BRSO seit 1981) über die Kommunikation innerhalb des Orchesters gesprochen – und über ein Thema, das ihnen besonders am Herzen liegt: Musikvermittlung.**

**AP Flöte und Schlagzeug – wie viel Kontakt haben diese beiden Instrumentengruppen miteinander, und wie funktioniert das Zusammenspiel ohne Sichtkontakt?**

**MS** Wir sind am Schlagzeug immer darauf angewiesen, alles zu hören und alles im Auge zu behalten. Dabei ist es natürlich eher von Vorteil hinten zu sitzen, mit Blick auf das ganze Orchester. Bei Neuer Musik kann es aber auch vorkommen, dass wir vorne direkt hinter den Ersten Geigen sitzen oder sogar an der Rampe. Dann sehen wir die Flöten auch mal von vorne.

**NS** Manchmal sitzen wir auch sehr nah aufeinander, mit dem Schlagzeug fast direkt neben oder hinter uns. Es kommt also wirklich auf die Orchesteraufstellung an, diesbezüglich müssen wir immer sehr flexibel sein.

**MS** Unsere Entfernung zum Dirigenten beträgt ungefähr zehn Meter. Rein physikalisch ist das natürlich sehr gefährlich, und es kann passieren, dass unser Einsatz zu spät kommt, zumindest für das Ohr des Dirigenten oder die Ersten Geigen. Deswegen möchten wir natürlich möglichst weit vorne sitzen, wenigstens mit den wichtigeren Instrumenten wie kleine Trommel und Glockenspiel. Da kann es schon vorkommen, dass wir sehr dicht an den Klarinetten oder Flöten sitzen, was uns natürlich nicht immer sehr beliebt macht.

**NS** Meine Piccoloflöte ist auch nicht gerade sehr beliebt (*lacht*). Im Orchester ist es ja nicht üblich, dass man sich während einer Probe umdreht – das macht man einfach nicht. Umso faszinierender finde ich, wie gut das Zusammenspiel auch ohne Blickkontakt klappt. Man spürt euch einfach, durch die Vibrationen.

**AP Natürlich hält der Dirigent die Zügel in der Hand, aber wie funktioniert die subtilere Kommunikation untereinander? Wohin richtet sich der Blick in erster Linie?**

**NS** Es kommt immer darauf an, mit welcher Instrumentengruppe man zusammenspielt. Je nachdem geht dann der Blick zu den Geigen oder Bratschen. Wenn ein Solist spielt, schaue ich oft auf den Rücken des Künstlers. Auf diese Weise kann man sehr gut nachempfinden, wie es weiter geht, auch ohne Augenkontakt. Beim Pianisten hingegen sieht man, dass er einen Akkord anschlägt, obwohl man ihn erst später hört. Hier ist es also wichtig, auf Sicht zu spielen.

**MS** Natürlich ist der Dirigent als Hauptverantwortlicher im Auge zu behalten. Sein Impuls ist für die musikalische Gestaltung wichtig. Aber wir würden total falsch spielen, würden wir allein seinem Schlag folgen. Das klappt nur bei ganz wenigen Dirigenten.

**NS** Markus, kannst Du Dich noch erinnern, als wir mit Carlos Kleiber zusammengearbeitet haben? Das muss in den 90ern gewesen sein. Es ging damals um eine bestimmte Stelle, die er nicht dirigieren wollte, weil er meinte, das könne nur funktionieren, wenn wir seine Gedanken lesen. Er hat also keinen Einsatz gegeben, und trotzdem haben alle perfekt zusammengespielt. Das war grandios.

**MS** Eigentlich machen wir dieses »Gedankenlesen« ja täglich und erst recht, wenn ein Dirigent zum ersten Mal bei uns ist. Am interessantesten ist es wirklich immer dann, wenn nicht gesprochen wird. Das ist auch das Geheimnis der sagenumwobenen Dirigenten, die gar nicht viel tun und nur mit ihrer Aura und mit ihrer Konzentration das Orchester führen. Natürlich kann dabei viel schiefgehen, aber wenn es gut geht, sind das die schönsten Momente überhaupt.

**NS** Dieses richtige Gefühl ist auch wichtig, wenn man neue Kollegen sucht. Ich würde sagen, man sucht immer Gleichgesinnte, die ähnlich intuitiv spüren wie man selbst.

**MS** Darin liegt oft das Problem bei den Probespielen. Man sucht Leute, die perfekt spielen. Wir können aber nicht wissen, ob die Perfektion schon alles ist oder ob vielleicht etwas Wesentliches fehlt. Aber genau das brauchen wir: das Gefühl hinter der Perfektion. Es gibt Leute, die sind so auf Technik getrimmt, dass sie die zweite Ebene der Musik nicht fühlen können. Ein inzwischen pensionierter Kollege hat mal nach einer langen Debatte über ein Probespiel gesagt, wir sollten nicht so viel reden, wir sollten lieber auf unser Herz und unser Gefühl hören. »Das Kollektiv irrt nicht«, sagte er. Wir bräuchten keine Angst vor einer falschen Entscheidung haben, sollten aber vermeiden eine Situation zu zerreden.

**AP Hat man als Orchestermusiker zu seinen Kollegen ein engeres Verhältnis als in anderen Berufen?**

**MS** Im Orchester ist es auch nicht anders als in anderen Berufen. Wenn man neu ist, sucht man automatisch Kontakt zu den Gleichaltrigen. In meinen Anfangszeiten gab es auf Tourneen noch Doppelzimmer. Das war der Grundstein für die Freundschaft zu einem bestimmten Kollegen. Wenn man eine Zeit lang auf engstem Raum gelebt hat, kennt man sich natürlich besser, und das

sind Freundschaften fürs Leben. Heute nutze ich gezielt lange Busfahrten, um mich zu neuen Kollegen zu setzen.

**AP Gerade auf Reisen gibt es viel zu erleben. Gibt es ein besonderes Erlebnis, das Sie miteinander teilen?**

**NS** Wir waren im Frühjahr 2016 auf Schlagzeugtournee in fünf verschiedenen bayerischen Grundschulen, und das hat uns sehr zusammengeschweißt. Das Projekt fing ganz harmlos an: Die Schlagzeuger haben zuerst gefragt, ob ich die Konzerte moderieren und auch etwas auf der Flöte spielen könnte. Erst peu à peu stellte sich heraus, dass ich auch Schlagzeug spielen sollte, u. a. ein Stück für Kochlöffel, die so genannte »Tischmusik«. Zugegeben, als Orchestermusiker ist man manchmal doch etwas arrogant (*lacht*). Man denkt sich, na die Schlagzeuger, die hauen nur ab und zu mal auf die Trommel, und sonst haben sie nichts zu tun, während ich hier sitze und die schwierigsten Läufe üben muss. Das hört man manchmal aus den Reihen der Streicher, aber auch aus unseren Reihen, da bin ich ganz ehrlich! Zu Hause musste ich also lernen, mit diesen Kochlöffeln zu spielen, und ich kam mir wirklich etwas beschränkt vor! Zuerst klappte gar nichts: Ich kämpfte mit meiner falschen Handhaltung und dann mit dem Rhythmus. Meine Familie fand das sehr lustig!

**AP Ist es schwierig, Kinder für klassische Musik zu begeistern?**

**MS** Beim Schlagzeug gibt es viel zu gucken. Das allein ist schon spannend. Außerdem waren die Kinder bei diesem Projekt noch jung, zwischen sieben und neun. Da ist die Erwartung noch nicht so hoch wie bei älteren Schülern, die vielleicht zuerst etwas gelangweilt dasitzen und skeptisch abwarten. Bei den Kleinen ist es spannend, die Kreativität aus ihnen herauszukitzeln.

**NS** Wir hatten eine Ocean Drum dabei, die das Meeresrauschen nachahmt. Das Stück sollte dem Regenwald nachempfunden sein. Ich habe also die Kinder gefragt, wo es besonders viel regnet. In vier Schulen war die mustergültige Antwort: im Regenwald. Nur in einer Schule kam sofort die Antwort: in Deutschland. Wir lagen am Boden vor Lachen.

**AP Gab es in Ihrer Jugend auch schon eine Art Musikvermittlung?**

**NS** Ich bin in Hongkong aufgewachsen, da sieht Musikvermittlung sowieso etwas anders aus. Aber meine Mutter ist Österreicherin und war immer ganz begeistert, uns so viel Kultur wie möglich nahezubringen. Es gehörte einfach dazu, das Neujahrskonzert zu hören, aber auch in die chinesische Oper zu gehen.

**MS** Musikvermittlung wie heute gab es damals nicht, aber musikbegeisterte Lehrer, die unser Interesse geweckt haben. Ich fand in der Jugend Jazz-Schlagzeug spannend und habe mir das autodidaktisch beigebracht. Früher ging das noch, anschließend einfach an der Hochschule klassisch zu studieren. Ich habe ein wenig geübt und bin dann zur Aufnahmeprüfung gegangen. Das würde heute natürlich nicht mehr klappen!

**NS** Auf jeden Fall hatten wir Musikunterricht, auch in der Grundschule. Bei meinen Kindern gibt es das nicht, jedenfalls nicht von einem Lehrer der nur Musik unterrichtet. Das finde ich sehr schade.

**MS** Ich sehe das bei meinen Enkeln. Immer wenn ich frage, ob sie im Kindergarten etwas gesungen haben, antworten sie: Nein, wir singen nicht. Sie lernen dann die Lieder und die Musik in der Familie kennen, aber so hängt es eben davon ab, was man privat mit den Kindern macht.

**NS** Und hier liegt unsere Verantwortung, damit Klassik nicht auf diesem elitären Stand bleibt. Man merkt doch sofort bei jungen Menschen, wie schnell sie dafür brennen, wenn man ihnen die Musik nahebringt.

# IMPRESSUM

## Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Mariss Jansons  
Chefdirigent  
NIKOLAUS PONT  
Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk  
Rundfunkplatz 1  
80335 München  
Telefon: (089) 59 00 34 111

### PROGRAMMHEFT

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK  
Publikationen Symphonieorchester  
und Chor des Bayerischen Rundfunks

### REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)  
Dr. Vera Baur

### GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

### UMSETZUNG

Antonia Schwarz

### TEXTNACHWEIS

Adrian Kech (*Zarathustra und Till Eulenspiegel*): Originalbeiträge für dieses Heft; Adrian Kech (*Burleske*): aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 9./10. Januar 2014; Biographien: Friederike Walch (Trifonov), Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester, Jansons); Interview Natalie Schwaabe und Markus Steckeler: Amélie Pauli.

### AUFFÜHRUNGSMATERIALIEN

© C. F. Peters, Frankfurt / London / New York (*Also sprach Zarathustra, Till Eulenspiegels lustige Streiche*); © Steingräber Verlag, Offenbach am Main (*Burleske*).

br-so.de  
fb.com/BRSO  
twitter.com/BRSO  
instagram.com/BRSOchestra