



AUFTAKT MIT ÁDÁM FISCHER

BITTE MIT B

INHALT

PROGRAMM	5
DIE WERKE IN KÜRZE	6
3 X B	8
Über höllische Großstadtmusik, niederländische Freiheitskämpfe und einen intimen Geburtstagsgruß von Daniel Andrés Eberhard	
BIOGRAFIEN	14
In a nutshell	18
L'œuvre en bref	20
Özet bilgi	22
IMPRESSUM	26
VORSCHAU	27



AUFTAKT MIT ÁDÁM FISCHER

BITTE MIT B

DIRIGENT

Ádám Fischer

Es spielt das Orchester der
Komischen Oper Berlin.



@Konzerthaus Berlin

EINMALIG!

Donnerstag,
5. November 2026
20 Uhr

Einführung
45 min vor Beginn
im Beethoven-Saal

#KOBsiKo



PROGRAMM

LUDWIG VAN BEETHOVEN [1770–1827]

Ouvertüre zu *Egmont* op. 84

Sostenuto, ma non troppo – Allegro – Allegro con brio

BÉLA BARTÓK [1881–1945]

Der wunderbare Mandarin

Suite aus der gleichnamigen Pantomime op. 19

Vorspiel – Vorhang hebt sich

Strolche zwingen das Mädchen

Erstes Lockspiel – Auftritt des alten Kavaliers

Zweites Lockspiel – Auftritt des schüchternen Jünglings

Drittes Lockspiel – Auftritt des Mandarins

Tanz des Mädchens

Die Hetzjagd

PAUSE

JOHANNES BRAHMS [1833–1897]

Sinfonie Nr. 1 in c-Moll op. 68

I. Un poco sostenuto – Allegro – Meno Allegro

II. Andante sostenuto

III. Un poco Allegretto e grazioso

IV. Adagio – Più Andante – Allegro non troppo, ma con brio

– Più Allegro

DIE WERKE IN KÜRZE

LUDWIG VAN BEETHOVEN: OUVERTÜRE ZU EGMONT OP. 84

1809 wurde Ludwig van Beethoven beauftragt, für das Wiener Burgtheater eine Schauspielmusik zu Johann Wolfgang von Goethes Trauerspiel *Egmont* zu komponieren. Die Ouvvertüre dieser Schauspielmusik ist heute weltberühmt. Das knapp 10-minütige Stück gilt als Paradebeispiel für eine Konzertouvvertüre. Denn auch ohne Kenntnis des *Egmont*-Stoffs erschließt sich die Ouvvertüre in drei Abschnitte: eine langsame Einleitung, einen Allegro-Mittelteil in Sonatensatzform und eine feierliche Coda. Letztere verwendete Beethoven innerhalb seiner Schauspielmusik ebenso als »Siegessymphonie« am Ende des Trauerspiels. Bis heute wird diskutiert, ob die Ouvvertüre die *Egmont*-Handlung somit im Schnelldurchlauf vollzieht – vom Freiheitskampf des niederländischen Volkes gegen die spanische Fremdherrschaft bis hin zu Egmonts Tod und dessen Verklärung durch die »Siegessymphonie«. Musikalisch wird der Freiheitskampf im Wechselspiel zwischen spanisch anmutendem Sarabanden-Rhythmen und einer nervösen Cello-Melodie zumindest angedeutet. Egmonts Tod ist kurz vor Beginn der Coda durch einen Quartfall in den Violinen mit anschließender Stille im ganzen Orchester zudem geradezu lautmalerisch umgesetzt.

BÉLA BARTÓK: DER WUNDERBARE MANDARIN, SUITE AUS DER GLEICHNAMIGEN PANTOMIME OP. 19

Obwohl Béla Bartók schon während der Arbeit am *Wunderbaren Mandarin* wusste, dass er im Begriff war, eine »höllische Musik« zu komponieren, hatte er sicherlich nicht mit dem gerechnet, was sich im November 1926 in Köln ereignete: ein regelrechter Theaterskandal! Das Handlungsballett war seiner Zeit ganz offensichtlich weit voraus – musikalisch und inhaltlich. So wird im Werk eine verdorbene Großstadtatmosphäre Anfang des 20. Jahrhunderts schonungslos offengelegt. Die Geschichte handelt von drei Zuhältern, die ein Mädchen zur Prostitution zwingen, um ihre Freier auszurauben. Zu den Opfern zählt ein unheimlicher Mandarin, der trotz mehrmaliger Tötungsversuche der Freier nicht sterben kann. Erst als das Mädchen dem Verlangen des Mandarins nachgibt und ihn in ihre Arme schließt, stirbt der Mandarin. Bartóks scharfe, dissonante Musik tat ihr Übriges zum Uraufführungsskandal. Der damalige Kölner Oberbürgermeister Konrad Adenauer nahm das Stück sofort vom Spielplan. Um das Werk zu retten, arbeitete der Komponist das Ballett zu einer ca. 20-minütigen Konzertsuite um, die auch in unserem heutigen Konzert zu hören ist. Anders als in der ursprünglichen Fassung endet diese Version mit einer wilden Hetzjagd statt mit dem Tod des Mandarins.

JOHANNES BRAHMS: SINFONIE NR. 1 IN C-MOLL OP. 68

Beethovens 9. Sinfonie hat so mancherlei Spuren in der Musikgeschichte hinterlassen. Im 19. Jahrhundert stürzte das Werk die Musikwelt in eine regelrechte Krise – nicht wenige verkündeten bereits das Ende der sinfonischen Gattung. Johannes Brahms glaubte zwischenzeitlich schon, niemals eine Sinfonie komponieren zu können. Nachdem er 1862 einen ersten Entwurf vorgelegt hatte, brauchte er ganze 14 Jahre, bis er 1876 endlich seine 1. Sinfonie vollendete. Auf den ersten Blick kommt das Werk traditionskonform daher: Rein instrumental komponiert mit einer klassischen Viersätzigkeit, einer Dauer von ca. 45 Minuten sowie einer typischen Beethoven-Dramaturgie vom düsteren ersten Moll-Satz hin zum großen apotheotischen Dur-Finale, mutet die Sinfonie wie das Werk eines konservativen Bewahrers an. Auf den zweiten Blick lassen sich in dieser vermeintlichen Paradesinfonie der »absoluten Musik« dennoch programmatische Spuren erkennen. Die Aufhellung vom düsteren c-Moll hin zu einem optimistischen Schluss in C-Dur gelingt Brahms im Finalsatz etwa durch ein Alphornthema, das er Jahre zuvor als intimen Geburtstagsgruß für Clara Schumann komponiert hatte. Und auch in ihrer Kompositionstechnik zeigt sich die 1. Sinfonie alles andere als traditionell. Dies erkannte kein Geringerer als der Urvater der Neuen Musik, Arnold Schönberg. So sah dieser in Brahms' Prinzip der »entwickelnden Variation« das Werk eines durch und durch »progressiven« Komponisten und räumte so mit dem konservativen Brahms-Bild ein für alle Mal auf.

3 X B

Über höllische Großstadtmusik, niederländische Freiheitskämpfe und einen intimen Geburtstags- gruß

von Daniel Andrés Eberhard

Was haben Bach, Beethoven und Brahms gemeinsam? Richtig, ihre Namen beginnen alle mit einem »B«. Im 19. Jahrhundert ließ sich der Dirigent Hans von Bülow gar zu folgender These verleiten: »Mein musikalisches Glaubensbekenntnis steht in Es-Dur, mit drei B-en in der Vorzeichnung: Bach, Beethoven, und Brahms!« Heute gilt dieses Statement als Ursprung des Mythos der »großen drei Bs«. Über Sinn und Zweck einer Bestimmung der drei großen B-Komponisten der klassischen Musik lässt sich selbstverständlich streiten. Schließlich fallen einem sofort unzählige weitere Namen ein, die es ebenso verdient hätten, in den Kreis der großen drei Bs mitaufgenommen zu werden. Zum Beispiel die Frauen Bacewicz, Beach und natürlich Boulanger. Oder die Männer Bruckner, Busoni, Berlioz und Bernstein. Nicht zu vergessen: Buxtehude.

Die Liste ist dementsprechend lang, die Kombinationsmöglichkeiten sind vielfältig. Im heutigen Konzert werden die großen drei Bs einmal etwas anders zusammengestellt – zu Beethoven und Brahms gesellt sich ein B-Komponist, der nur zu gerne vergessen wird: Béla Bartók. So gilt Bartók zwar fraglos als großartiger Komponist des 20. Jahrhundert, einreihen muss er sich in aller Regel aber hinter dem »Tripel-S der Moderne« – Strawinsky, Schönberg und Schostakowitsch. Doch warum eigentlich? Das im heutigen Konzert zu hörende Stück *Der wunderbare Mandarin* war seiner Zeit immerhin so weit voraus, dass die Uraufführung in Köln zu einem regelrechten Skandal geriet:

»Einige Besucher verließen, ostentativ die Türe werfend, das Theater. Und nach dem Fallen des Vorhanges erhob sich ein wütender, zehn Minuten währender Kampf, es wurde gellend gepfiffen und Pfui gerufen, während andererseits in der Mitte des ersten Ranges eine kleine Rotte grüner Jungen sich die Hände kaputtschlagend, ihre anscheinend bestellte Beifallsarbeit verrichtete und partout den telegraphierten »großen Erfolg« machen wollte.«

So stand es 1926 im *Kölner Tagblatt* geschrieben. Der *Kölner Stadtanzeiger* ging noch weiter: »Ein minderwertiges Werk! Ein Dirnen- und Zuhälterstück mit Orchestertamtam.« Die Zensur ließ nicht lange auf sich warten: Der damalige Oberbürgermeister der Domstadt Konrad Adenauer nahm sofort alle weiteren geplanten Vorstellungen vom Spielplan. Zu Lebzeiten konnte Bartók sein Werk in der ursprünglichen Ballettversion nicht mehr live erleben. Um sein Stück zu retten, arbeitete er es zu einer Konzertsuite um, die auch in unserem heutigen Konzert zu hören ist.

ALLER SCHLECHTEN DINGE SIND DREI

Die Überforderung des Kölner Publikums im Jahre 1926 verwundert wenig. Schon die Handlung des Balletts, die auf einer literarischen Vorlage des ungarischen Journalisten und Dramatikers Menyhért Lengyel basiert, ist nichts für schwache Nerven: Ein junges Mädchen wird von drei Gaunern zur Prostitution gezwungen – sie soll Freier anlocken, damit die drei Zuhälter diese aus dem Hinterhalt angreifen und ausrauben können. Die ersten beiden Freier werden wieder hinausgejagt, da sie kein Geld bei sich haben. Im dritten Gast findet sich das scheinbar perfekte Opfer – ein reicher, wenn auch unheimlicher Mandarin tritt ein, für den das verängstigte Mädchen einen erotischen Tanz aufführt. In einer wilden Jagd versucht der Mandarin das Mädchen zu fassen, wird schließlich aber von den drei Zuhaltern überwältigt. Die drei Tötungsversuche der Gauner scheitern jedoch, da der Mandarin auf wundersame Weise nicht sterben kann. Nachdem das Mädchen dem Verlangen des Mandarins schließlich freiwillig nachgibt und ihn umarmt, fangen die Wunden endlich an zu bluten – der Mandarin stirbt in den Armen des Mädchens.

»Es wird eine höllische Musik ... schrecklicher Lärm, Gekirre, Gepolter und Getute«, kündigte der Komponist an und hielt sein Wort. Mit grellen Dissonanzen, hektischen Rhythmen und schneidenden Bläserakkorden ist das Stück von einer erdrückenden Großstadtatmosphäre und einem radikalen Nihilismus durchzogen. Die Figuren werden in Bartóks Instrumentation eindrucksvoll profiliert: Die Lockspiele des Mädchens setzt die Klarinette fast schon jazz- und bluesartig in Szene – ein stilistischer Bruch, der den Schmerz und die Unterdrückung offenlegt, denen das Mädchen ausgesetzt ist. Die unheimlichen Blicke des Mandarins werden wiederum vom geheimnisvollen Klang der Celesta untermalt. Im Gegensatz zur Ballettfassung endet die Konzertsuite bereits mit der Jagd des Mandarins nach dem Mädchen, die Bartók als furioses Fugato darbietet. In der Konzertsuite erfahren wir also nicht mehr, wie die Geschichte ausgeht: Von den Tötungsversuchen der drei Gauner wie auch vom erlösenden Tod des Mandarins fehlt in dieser verkürzten Version jede Spur – das Ende der Konzertsuite ist damit sogar noch hoffnungsloser als der ursprüngliche Ballettschluss.

»SALTO MORTALE IN EINE OPERNWELT«

Im Gegensatz zum Mandarin ist dem Titelhelden in Johann Wolfgang von Goethes Trauerspiel *Egmont* ein deutlich pathetischeres Lebensende vergönnt. So stirbt Egmont für die Freiheit seines niederländischen Volkes. Um diese Botschaft zu verstärken, ließ sich Goethe zu einer gewagten Entscheidung hinreißen: Er verlangte an einigen Stellen seiner Geschichte explizit nach Musik, etwa nach einer »Siegessymphonie«, die nach Egmonts Tod bei einer Theateraufführung zu spielen sei. Der Wortkünstler Goethe entzog somit wichtigen Handlungsmomenten die Sprache, um stattdessen die Musik sprechen zu lassen. Für Goethes Dichterkollegen Friedrich Schiller war das geradezu ein »Salto mortale in eine Opernwelt«. Der Schauspielmusik wird dadurch eine tragende Funktion zuteil. Das schreit nach einem Komponisten von Format: Ludwig van Beethoven.

Als dieser 1809 den Auftrag erhielt, eine Schauspielmusik für eine Neuinszenierung von *Egmont* am Wiener Burgtheater zu komponieren, bedurfte es wenig Überzeugungsarbeit. Beethoven war nicht nur ein großer Goethe-Verehrer, sondern beschäftigte sich zu dieser Zeit ohnehin mit dem Thema Freiheit – man denke nur an seine Oper *Fidelio*. Der *Egmont*-Stoff war vor dem Hintergrund der napoleonischen Besatzung Österreichs zudem hochaktuell.

PARADEBEISPIEL DER KONZERTOUVERTÜRE

In der Musikwissenschaft wird bis heute viel diskutiert, ob die Ouvertüre als »absolute Musik« zu verstehen sei oder ob hier nicht bereits die gesamte Handlung des anschließenden Dramas im Schnelldurchlauf vorweggenommen werde. Klar ist, dass mit Ausnahme des Schlusses der Ouvertüre keine Bezüge zur weiteren Schauspielmusik festzustellen sind. Wer in den musikalischen Motiven der Ouvertüre einzelne Charaktere oder Szenarien aus dem Drama heraushören möchte, kann dies zwar tun, die Quellenlage liefert dazu allerdings keinerlei Belege durch den Komponisten. Gerade deshalb gilt die *Egmont*-Ouvertüre als Paradebeispiel für die Gattung Konzertouvertüre: Auch ohne Kenntnis des *Egmont*-Stoffes und ohne anschließendes Schauspiel funktioniert das Stück für sich allein stehend im Konzertsaal.

Wer in der Ouvertüre trotzdem mehr sehen möchte als nur »absolute Musik«, hat dafür in jedem Fall ebenso genügend Anhaltspunkte. In der langsamen Einleitung mit ihrem düsteren Sarabanden-Rhythmus kann man, wenn man denn so will, die Unterdrückung der Niederlande durch die spanische Besatzung heraushören. Im anschließenden Allegro-Teil entspinnt sich wiederum ein Konflikt zweier Themen: Einer nervös absteigenden Cello-Melodie wird der Sarabanden-Rhythmus der Einleitung gegenübergestellt. Das erinnert durchaus an den tragischen niederländischen Freiheitskampf gegen die spanische Fremdherrschaft. Am Ende des Allegro-Teils überrascht Beethoven zudem mit einem geradezu lautmalerischen Effekt: Unter dem immer brachialer werdenden Druck des Sarabanden-Themas erklingt in den Geigen ein plötzlicher Quartfall, gefolgt von einer

Generalpause im ganzen Orchester – ein Verweis auf Egmonts Hinrichtung am Ende des Stückes. Was nun kommt, ist die von Goethe am Ende seines Dramas vorgeschriebene »Siegesymphonie« – mit einer apotheotischen Coda endet Beethoven somit seine zuvor so düstere Ouvertüre. Denn auch wenn Egmont stirbt, siegt am Ende die Freiheit. Damit folgt die Ouvertüre, wie so häufig bei Beethoven, der Form »Per aspera ad astra« (Durch das Rauhe zu den Sternen) – ein Prinzip, welches Beethoven in seiner berühmten 9. Sinfonie nochmals auf die Spitze treiben sollte.

WAS DIE MODE STRENG GETEILT

Ebenjene 9. Sinfonie begründete nicht nur Beethovens Ruf als größten Komponisten aller Zeiten, sondern sorgte im 19. Jahrhundert auch für eine regelrechte Krise. Dabei zerfiel die Musikszene in zwei gegnerische Lager: Diejenigen, die weiterhin an der Sinfonie als höchster Instrumentalgattung festhalten wollten, und diejenigen, die wie Franz Liszt oder Richard Wagner davon ausgingen, dass mit Beethovens 9. Sinfonie der Höhepunkt und zugleich das Ende der Gattung erreicht seien.

Während Wagner und Liszt in anderen Gattungen wie dem Musikdrama oder der sinfonischen Dichtung ihr Glück suchten, wollte Johannes Brahms nach wie vor Sinfonien im klassischen Sinne zu Papier bringen. Die Werke Beethovens wurden für ihn allerdings zum Dilemma:

»Ich werde nie eine Symphonie komponieren! Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hört!«

So schrieb Brahms Anfang der 1870er Jahre an den befreundeten Dirigenten Hermann Levi. Mit dem »Riesen« ist natürlich Beethoven gemeint, dessen Büste Brahms in seinem Musikzimmer beim Komponieren tatsächlich wortwörtlich im Nacken saß.

Am Ende sollte Brahms mit seiner Aussage »nie eine Symphonie zu komponieren« zwar falsch liegen, dennoch dauerte es quälend lange, bis seine 1. Sinfonie endlich fertiggestellt war. Hatte Brahms bereits 1862 den ersten Satz (damals noch ohne langsame Einleitung) an seine Freundin Clara Schumann geschickt, kam es zur Fertigstellung und Uraufführung erst 1876: 14 Jahre später! Wenn man Brahms vorherige gescheiterte Sinfonie-Versuche mitberücksichtigt, die stattdessen Werke wie das 1. Klavierkonzert oder die Serenade für Orchester Nr. 1 hervorbrachten, dauerte es sogar fast ein Vierteljahrhundert.

KARLSRUHE VS. BAYREUTH

Verunsichert schien Brahms selbst nach Vollendung des Werkes. So scheute sich der Komponist vor einer Premiere im musikalischen Epizentrum Wien und verlegte die Uraufführung stattdessen in das kleinere Karlsruhe. Einen Fingerzeig in Richtung Wagner könnte man in diesem Schritt dennoch

wittern: Im gleichen Jahr 1876 eröffnete Wagner in Bayreuth schließlich sein Festspielhaus mit der Uraufführung von *Der Ring des Nibelungen*. Eine Zeit lang war Wagner sogar interessiert an Karlsruhe gewesen, fand aber letztlich in Bayreuth den idealen Wallfahrtsort für seine Festspiele.

Im Gegensatz zu Wagners Musikdramen ist die 1. Sinfonie von Brahms ein klares Bekenntnis zur rein instrumentalen Sinfonie und ein auf den ersten Blick klares »Ja« zur »absoluten Musik«. In traditioneller Viersätzigkeit folgt Brahms dem Beethoven'schen Prinzip »Per aspera ad astra«, vom düsteren c-Moll im ersten Satz hin zu einer fulminanten Apotheose in C-Dur am Ende des Werkes. Brahms kompositorische Herangehensweise unterscheidet sich allerdings durchaus von Beethoven. So ist der Kopfsatz der Sinfonie geprägt vom Prinzip der »entwickelnden Variation«, in der die musikalischen Themen einer permanenten Verarbeitung unterzogen sind. Diese Technik faszinierte nicht zuletzt Arnold Schönberg, der in seinem Aufsatz *Brahms the Progressive* (Brahms, der Fortschrittliche) endgültig mit dem Brahms-Image des konservativen Bewahrers aufräumen wollte. Tatsächlich hat Brahms' »entwickelnde Variation« einen elementaren Einfluss auf das traditionelle Formmodell. Die Reprise des Kopfsatzes, die im klassischen Sonatensatz eigentlich der Ort der Konfliktlösung sein müsste, wird bei Brahms etwa zum Formteil, der das Geschehen noch weiter zuspitzt und ein maximal erzwungenes Satzende herbeiführt.

Brahms löst dieses Formproblem des ersten Satzes im Finalsatz der Sinfonie: Ein Alphornthema und ein nachfolgender Bläserchoral wandeln die depressive c-Moll-Stimmung hin zu einem strahlenden C-Dur. Die nun erklingende Melodie des Schlussatzes ist eine nicht zu überhörende Anspielung auf das berühmte »Freude«-Thema aus Beethovens 9. Sinfonie. Als er auf diese »merkwürdige Ähnlichkeit« angesprochen wurde, soll Brahms entgegnet haben: »Jawohl, und noch merkwürdiger ist, dass das jeder Esel gleich hört.« Brahms wusste selbstverständlich, was er tat. Er wollte, dass man diese Anspielung versteht. In der originalen Beethoven-Sinfonie lautet die Textzeile an dieser Stelle: »Deine Zauber binden wieder, was die Mode streng geteilt«. Brahms konnte sich den Seitenhieb auf die »geteilte« Musikszene des 19. Jahrhunderts nicht verkneifen. Auslöser dieses Streits war schließlich ebenjenes »Freude«-Thema, indem sich Beethoven dazu entschied, die rein instrumentale Sinfonie durch die menschliche Stimme zu ergänzen. Brahms wiederum bekennt sich zur Instrumental-Sinfonie: Anders als bei Beethoven genügt es ihm, das Thema nur durch die Orchesterinstrumente sprechen zu lassen.

GRUSS AUS DEN ALPEN

Der eigentliche Schlüssel zum Durchbruch in C-Dur liegt wiederum gar nicht in der Beethoven-Anspielung, sondern im vorangehenden Alphornthema und Choral. Insbesondere das Alphornthema gibt der Sinfonie hierbei eine sehr persönliche Note. So komponierte Brahms das Thema

bereits einige Jahre zuvor für Clara Schumann und sendete ihr die Melodie als Geburtstagsgruß, als er sich gerade in den Alpen befand. »Hoch auf'm Berg, tief im Thal. Grüß ich dich, viel tausendmal.« – so Brahms' Text zur Melodie. Was nach einer gewöhnlichen Grußkarte aussieht, eröffnet bei genauerer Betrachtung das Bild eines unglücklich Verliebten. So lässt sich der Text des Geburtstagsgrußes ableiten vom deutsch-schweizerischen *Lied eines Taurigen* wie auch von Joseph von Eichendorffs Gedicht *Wohin ich geh' und schaue*. Beide schildern unglückliche Liebesgeschichten. Ist das Alhornthema somit mehr als bloßes Naturbild? Ist dieses Werk vielleicht doch gar nicht so sehr »absolute Musik« wie gedacht? Ist die 1. Sinfonie gar eine versteckte »Clara-Sinfonie«?

Eindeutig beantworten kann man diese Fragen nicht. Unstrittig ist jedoch, dass nach der 1. Sinfonie der Knoten für Brahms endlich geplatzt war: Die folgenden Sinfonien gingen ihm nun deutlich einfacher von der Hand. Am Ende gelang Brahms sogar eine ganz eigene Tetralogie als Gegenentwurf zu Wagners *Ring*. Mit dem Erfolg im reifen Alter war er nun auch bereit, sich seinen berühmten Rauschebart wachsen zu lassen – und als einer der großen drei B-Komponisten in die Geschichte einzugehen.



ÁDÁM FISCHER

Ádám Fischer, in Budapest geboren, zählt zu den bedeutendsten Dirigenten unserer Zeit. 1987 gründete er die Österreich-Ungarische Haydn Philharmonie sowie die Haydn Festspiele Eisenstadt, die zu einem internationalen Zentrum der Haydn-Pflege wurden.

Ob in Bayreuth, Mailand, Wien, Berlin, London oder Salzburg: Ádám Fischer wird von Publikum und Musikschaaffenden gleichermaßen als ein Mittler zwischen Musik- und Außenwelt erkannt. Seine Karriere begann als Korrepetitor in Graz und führte ihn über Generalmusikdirektoren-Positionen in Freiburg, Kassel, Mannheim und Budapest bis an die großen Opernbühnen.

Den internationalen Durchbruch erzielte er 1978 an der Bayerischen Staatsoper mit *Fidelio*. Besonders eng verbunden ist er der Wiener Staatsoper, deren Ehrenmitglied er seit 2017 ist. Seit 1998 prägt er als künstlerischer Leiter das Danish Chamber Orchestra, mit dem er preisgekrönte Gesamtaufnahmen der Sinfonien von Mozart, Beethoven und Brahms veröffentlichte. Aktuell widmet er sich den Haydn-Sinfonien für Naxos. Mit den 2006 gegründeten Budapester Wagner Tagen etablierte er ein Festival von Weltrang, das von der *New York Times* als »Bayreuth an der Donau« bezeichnet wurde. Als Principal Conductor der Düsseldorfer Symphoniker initiierte er 2015 einen Haydn-Mahler-Zyklus, dessen Aufnahmen mehrfach ausgezeichnet wurden.

Fischer nutzt seine internationale Präsenz auch für gesellschaftliche Anliegen: Er engagiert sich seit Jahrzehnten für Menschenrechte, gründete 2016 den Düsseldorfer Menschenrechtspreis und wurde u. a. mit dem Wolf-Prize in Jerusalem und der Gold Medal in the Arts des Kennedy Centers geehrt.

Ausgewählte Höhepunkte der Spielzeit 2026/27 umfassen neben seinen regelmäßigen Projekten mit den Düsseldorfer Symphonikern, dem Danish Chamber Orchestra und bei den Budapester Wagner Tagen, Konzerte mit dem Orchester der Komischen Oper Berlin, der Dresdner Philharmonie, dem WDR Sinfonieorchester, dem Helsinki Philharmonic Orchestra, der Tschechischen Philharmonie (Prager Frühling), den Wiener Philharmonikern (Mozartwoche Salzburg), dem La Scintilla, sowie *Lucio Silla* (Salzburger Festspiele) und *Fidelio* konzertant mit der Wiener Staatsoper in Monte Carlo.



ORCHESTER DER KOMISCHEN OPER BERLIN

Das Orchester der Komischen Oper Berlin wurde 1947 zur Eröffnung des Hauses an der Behrenstraße von Walter Felsenstein gegründet. Dirigenten wie Otto Klemperer, Václav Neumann, Robert Hanell und Kurt Masur prägten das Orchester dabei maßgeblich in Opernproduktionen wie auch im Konzertrepertoire.

Als Generalmusikdirektoren leiteten u. a. Rolf Reuter, Yakov Kreizberg und Kirill Petrenko das Orchester, während 1. Kapellmeister:innen wie Vladimir Jurowski, Jordan de Souza, Patrick Lange, Markus Poschner und Kristiina Poska wichtige Impulse gaben.

Es gastierten Dirigent:innen wie Rudolf Kempe, Marie Jacquot, Gabriel Feltz, Simone Young und Dennis Russel Davies. Ur- und Erstaufführungen wurden mit Komponist:innen wie Hans Werner Henze, Krzysztof Penderecki, Elena Kats-Chernin, Giuseppe Manzoni, Siegfried Matthus und Aribert Reimann realisiert. Auch die Liste international renommierter Gastsolist:innen aus dem In- und Ausland spiegelt die große Bandbreite musikalischer Stile und Genres in der Arbeit des Orchesters: Es sangen und konzertierten gemeinsam mit dem Orchester Künstler:innen wie Rudolf Buchbinder, Maria Farantouri, Daniel Hope, Barbara Hendricks, Patricia Kopatchinskaja, Gidon Kremer, Mischa Maisky, Dagmar Manzel, Gabriela Montero, Till Brönner und Fazıl Say.

Ob in Sinfonie-, Kammerkonzerten oder in der Oper – das Orchester der Komischen Oper Berlin spiegelt die gesamte Genrevielfalt der Musikkultur von Barock bis hin zu zeitgenössischer Musik wider. Einen wichtigen Schwerpunkt legt das Orchester der Komischen Oper Berlin auf Konzerte für Kinder und Jugendliche, die die pädagogische Verantwortung und den Wunsch unterstreichen, neue und junge Publikumsgenerationen für klassische Musik zu begeistern.

Seit der Spielzeit 2023/24 ist James Gaffigan Generalmusikdirektor der Komischen Oper Berlin.



IN A NUTSHELL

LUDWIG VAN BEETHOVEN: OVERTURE TO *EGMONT*, OP. 84

In 1809, Ludwig van Beethoven was commissioned to compose incidental music for Johann Wolfgang von Goethe's tragedy *Egmont*, to be performed at Vienna's Burgtheater. Today, the work's overture is world-famous. The piece, which lasts just under 10 minutes, is considered a prime example of a concert overture. Even without any knowledge of the plot of *Egmont*, the composition reveals itself purely through its music. Formally, the overture is divided into three sections: a slow introduction, an allegro middle section in sonata form and a solemn coda. Beethoven also used the latter within his incidental music as a »Victory Symphony« at the end of the tragedy. To this day, there is debate over whether the overture thus provides a condensed overview of the *Egmont* plot – from the Dutch people's struggle for freedom against Spanish colonial rule to Egmont's death and his glorification through the »Victory Symphony.« Musically, the struggle for freedom is at least hinted at in the interplay between Spanish-sounding sarabande rhythms and a restless cello melody. Egmont's death is rendered in an almost onomatopoeic manner shortly before the start of the coda through a descending fourth in the violins, followed by silence throughout the entire orchestra.

BÉLA BARTÓK: *THE MIRACULOUS MANDARIN*, SUITE FROM THE PANTOMIME OF THE SAME NAME, OP. 19

Although Béla Bartók already knew while working on *The Miraculous Mandarin* that he was in the process of composing »hellish music,« he certainly did not anticipate what would happen in Cologne in November 1926: a full-blown theatrical scandal! The narrative ballet was obviously far ahead of its time – both musically and in terms of content. The work ruthlessly exposes the depraved atmosphere of a big city in the early twentieth century. The story revolves around three pimps who force a girl into prostitution in order to rob her clients. Among the victims is an eerie Mandarin, who cannot die in spite of repeated attempts on his life. Only when the girl yields to the Mandarin's passion and takes him in her arms does he finally die. Bartók's sharp, dissonant music only added to the scandal surrounding the premiere. Konrad Adenauer, then mayor of Cologne, immediately removed the piece from the program. To save the work, the composer reworked the ballet into an approximately 20-minute concert suite, which can also be heard in today's concert. Instead of ending with the Mandarin's death, this version concludes with a wild chase.

JOHANNES BRAHMS: SYMPHONY NO. 1 IN C MINOR, OP. 68

Beethoven's Ninth Symphony has left its mark on music history in many ways. In the nineteenth century, the work plunged the music world into a full-blown crisis – quite a few people were already proclaiming the end of the symphonic genre. At one point, Johannes Brahms even believed he would never be able to compose a symphony. After submitting a first draft in 1862, it took him a full 14 years before he finally completed his First Symphony in 1876. At first glance, the work appears to conform to tradition: composed purely for instruments, with a classical four-movement structure, a duration of approximately 45 minutes, and a typical Beethovenian dramatic arc – from the somber first movement in a minor to the grand, apotheo-tic major-key finale – the symphony seems like the work of a conservative guardian of tradition. On closer inspection, however, traces of program music can be discerned in this supposed prime example of »absolute music:« Brahms achieves the transition from the somber C-minor to an optimistic C-major conclusion in the final movement, for example, through an alphorn theme that he had composed years earlier as an intimate birthday gift for Clara Schumann. And in its compositional technique as well, the First Symphony proves to be anything but traditional. This was recognized by none other than the forefather of New Music, Arnold Schoenberg. He saw Brahms's technique of the »developing variation« as the work of a thoroughly »progressive« composer, thereby dispelling the conservative image of Brahms once and for all.

L'ŒUVRE EN BREF

LUDWIG VAN BEETHOVEN : OUVERTURE D'EGMONT OP. 84

En 1809 le Burgtheater de Vienne commande à Ludwig van Beethoven la composition d'une musique de scène pour le drame d'*Egmont* de Johann Wolfgang von Goethe. L'ouverture de cette musique de scène jouit aujourd'hui d'une renommée mondiale. Ce morceau d'à peine 10 minutes est l'archétype de l'ouverture de concert. En effet, même sans connaissance du sujet d'*Egmont*, la composition s'ouvre d'emblée par sa musicalité. Sur le plan formel l'ouverture se compose de trois parties : une introduction lente, un allegro dans la partie centrale en forme sonate et une coda triomphale. Beethoven utilisa également cette dernière dans sa musique de scène comme « symphonie de la victoire » à la fin de la tragédie. Jusqu'aujourd'hui on s'interroge sur cette ouverture traversant ainsi en accelerando toute l'intrigue d'*Egmont* – de la lutte du peuple des Pays-Bas pour la liberté contre la domination espagnole jusqu'à la mort d'Egmont et son idéalisation par la « symphonie de la victoire ». Musicalement la lutte pour la liberté est exprimée ou tout au moins suggérée par l'alternance des rythmes de sarabandes espagnoles et d'une mélodie fébrile au violoncelle. La mort d'Egmont s'exprime par une chute d'une quarte dans les violons suivie de manière hautement évocatrice par le silence dans tout l'orchestre.

BÉLA BARTÓK : LE MANDARIN MERVEILLEUX, SUITE TIRÉE DE LA PANTOMIME DU MÊME NOM OP. 19

Si Béla Bartók savait déjà pendant qu'il œuvrait à son *Mandarin merveilleux* qu'il était sur le point de composer une « musique infernale », il ne s'attendait sûrement pas à ce qui advint en novembre 1926 à Cologne : un véritable scandale de théâtre ! Le ballet pantomime était de tout évidence très en avance sur son temps – par sa musique et son intrigue. Est exposée dans l'œuvre sans aucune retenue une atmosphère dépravée de grande ville au début du 20^e siècle. L'intrigue met en scène trois maquereaux qui contraignent une jeune-fille à la prostitution, afin de dévaliser ses clients. Parmi les victimes : un mandarin inquiétant, lequel ne peut pas mourir malgré les tentatives de meurtre répétées des clients. Ce n'est que lorsque la fille succombe au désir du mandarin et le prend dans ses bras que le mandarin peut mourir. La musique virulente, dissonante, de Bartók contribue largement au scandale déclenché par la première représentation. Le maire de Cologne à l'époque, Konrad Adenauer, fait immédiatement interdire la pièce. Pour sauver l'œuvre, le compositeur retravaille le ballet en une suite concertante de 20 minutes, c'est elle qui est donnée dans notre concert de ce soir. Au lieu de se terminer par la mort du mandarin, cette version prend fin par une traque infernale.

JOHANNES BRAHMS : SYMPHONIE NO. 1 EN DO MINEUR OP. 68

La 9^e symphonie de Beethoven a laissé bien des traces dans l'histoire de la musique. Au 19^e siècle, l'œuvre précipita le monde musical dans une véritable crise – nombreux furent ceux qui proclamèrent déjà la fin du genre symphonique. Johannes Brahms crut pendant un certain temps ne jamais pouvoir composer de symphonie. Après avoir présenté une première ébauche en 1862, il lui fallut encore 14 ans avant d'achever enfin sa 1^{ère} symphonie en 1876. À première vue, l'œuvre semble plutôt en conformité avec la tradition : composition purement instrumentale sous la forme classique des quatre mouvements, une durée d'environ 45 minutes et une dramaturgie beethovenienne typique, du premier mouvement sombre en mineur à la grande finale apothéotique en majeur – en définitive, la symphonie serait l'œuvre d'un conservateur. À seconde vue, on découvre dans ce présumé exemple parfait de « musique absolue » des traces programmatiques : le passage du mode mineur sombre au mode majeur optimiste que Brahms réalise par l'introduction du thème du cor des Alpes qu'il avait composé des années auparavant pour l'anniversaire de Clara Schumann. De même dans sa technique de composition, la 1^{ère} symphonie est tout sauf traditionnelle. C'est ce que reconnut nul autre que le père fondateur de la Nouvelle musique, Arnold Schönberg. Lequel vit dans la technique de la « variation développante » de Brahms l'œuvre d'un compositeur éminemment « progressif », corrigeant par là une fois pour toute l'image conservatrice de Brahms.

ÖZET BİLGİ

LUDWIG VAN BEETHOVEN: EGMONT OP. 84'ÜN UVERTÜRÜ

1809 yılında Ludwig van Beethoven, Viyana Burg Tiyatrosu için Johann Wolfgang von Goethe'nin trajedi eseri *Egmont*'a ait bir sahne müziğibestelemekle görevlendirildi. Günümüzde bu sahne müziğinin uvertürü dünya çapında bir üne sahiptir. Bu yaklaşık 10 dakika süren eser, konser uvertürlerinin en iyi örneği olarak kabul edilir. Zira *Egmont*'un konusunu hiç bilmeseniz bile, müzikal açıdan eserin anlamını kavrayabilirsiniz. Form olarak uvertür üç bölüme ayrılır: yavaş bir giriş, sonat formundaki bir allegro kısmı ve görkemli bir sonuç bölümü. Beethoven, bu sonuç bölümünü oyunun içindeki müziklerinde olduğu gibi, trajedinin sonunda bir »zafer senfonisi« olarak da kullanmıştır. Uvertürün, *Egmont* konusunu hızlı bir özet halinde ele alıp almadığı – Hollanda halkının İspanyol egemenliğine karşı özgürlük mücadelesinden *Egmont*'un ölümüne ve »zafer senfonisi« aracılığıyla onun yüceltilmesine kadar – günümüzde hâlâ tartışılmaktadır. Özgürlük mücadelesi, müzikal olarak İspanyol esintili sarabanda ritimleri ile gergin bir çello melodisi arasındaki etkileşimde hiç değilse ima edilmektedir. *Egmont*'un ölümü, kodanın başlamasından kısa bir süre önce kemanlarda bir tetrakord düşüşü ve ardından tüm orkestrada yaşanan sessizlikle adeta sesli bir betimlemeyle aktarılır.

BÉLA BARTÓK: MUCİZEVİ MANDARİN, OP. 19 NUMARALI AYNI İSİMLİ PANTOMİMDEN SÜİT

Béla Bartók, her ne kadar *Mucizevi Mandarin* adlı eseri üzerinde çalıştığı sırada bile bir tür »cehennem müziği« bestelediğinin farkında olsa da, Kasım 1926'da Köln'de yaşanacak olanları kesinlikle tahmin bile edemezdi: Sonradan onun karşısına çıkacak olan, gerçek bir tiyatro skandalıydı! Bu anlatımlı bale, hem müzikal hem de içerik açısından zamanının çok ilerisindeydi. Eserde, 20. yüzyılın başlarında büyük şehirlerin yozlaşmış atmosferi acımasızca ortaya konmaktadır. Hikâye, müşterilerini soymak için bir kızı fuhuşa zorlayan üç kadın tüccarını konu almaktadır. Kurbanlar arasında, müşterilerin defalarca öldürme girişimlerine rağmen bir türlü ölemeyen ürkütücü bir mandarin de yer almaktadır. Kız, mandarinin ısrarına boyun eğip onu kollarına aldığında mandarin ancak o zaman ölür. Bartók'un keskin, disonant müziği de prömiyer skandalına katkıda bulunmuştur. O dönemin Köln Belediye Başkanı Konrad Adenauer, eseri oyun programından derhal çıkarttı. Besteci, eseri kurtarmak için baleyi yaklaşık 20 dakikalık bir konser süitine dönüştürdü; bu süit, bugünkü konserimizde de sunulacak. Oyunun buradaki versiyonu, Mandarin'in ölümü yerine çılğın bir kovalamaca sahnesiyle sona eriyor.

JOHANNES BRAHMS: 1. SENFONİ, DO MINOR, OP. 68

Beethoven'ın 9. Senfonisi müzik tarihinde pek çok iz bırakmıştır. Bu eserin ortaya çıkışı, 19. yüzyılda müzik dünyasını öyle derin bir krize sürüklemiştir ki; pek çok kişi senfonik türün artık tarih olduğunu ilan etmiştir. Johannes Brahms bir ara, bir daha asla senfoni besteleyemeyeceğine inanmıştı. 1862'de ilk taslağını ortaya koyduktan sonra, 1. Senfonisi'ni nihayet 1876'da tamamlayana kadar tam 14 yıl geçmesi gerekti. Bu eser ilk bakışta geleneksel bir yapıya sahip gibi görünür: Tamamen enstrümantal olarak bestelenmiş, klasik dört bölümden oluşan, yaklaşık 45 dakika süren ve tipik bir Beethoven dramaturjisine sahip olan, yani kasvetli ilk minör bölümden büyük, yüceltici majör finale doğru ilerleyen bu senfoni, muhafazakar bir gelenek koruyucusunun eseri gibi görünür. Ancak daha yakından bakıldığında, bu »mutlak müziğin« örnek senfonisinde programatik izler de görmek mümkündür: Brahms, final bölümünde kasvetli do minörden iyimser do majör finaline doğru olan bu açılımı, yıllar önce Clara Schumann'a samimi bir doğum günü hediyesi olarak bestelediği bir alphorn teması aracılığıyla başarır. 1. Senfoni, bunun yanı sıra kompozisyon tekniği açısından da geleneksel olmaktan çok uzaktır. Bunu, ilk fark eden, Yeni Müzik'in atası sayılan Arnold Schönberg'den başkası değildir. Schönberg, Brahms'ın »geliştirici varyasyon« tekniğinde, her yönüyle »ilerici« bir bestecinin eserini görmüş ve böylece muhafazakar Brahms imajını bir kez daha geri gelmemek üzere yıkmıştır.

Fünf Euro sparen



... mit der Berliner Sparkasse

Als Kundinnen und Kunden der Berliner Sparkasse profitieren Sie mit dem Aktionscode „BerlinerSparkasse“ vom exklusiven Opernrabatt.

[berliner-sparkasse.de/
opernrabbatt](http://berliner-sparkasse.de/opernrabbatt)



Berliner
Sparkasse

FÖRDERN ERMÖGLICHT!

Sind Sie auf den Geschmack gekommen? Noch mehr Komische Oper Berlin gibt's bei uns im Förderkreis!

MEHR VIELFALT, MEHR MUSIK, MEHR OPER!

Als Mitglied ermöglichen Sie die Umsetzung künstlerischer Projekte und Vermittlungsprogramme sowie die Ausbildung junger Sänger:innen und Musiker:innen. Außerdem werden Sie zu Empfängen und besonderen Veranstaltungen eingeladen!

Kartenkontingente
für Premieren
und exklusive Reisen
ab der Stufe
FÖRDER:IN

Zwei Karten für
Premieren
und Einladung zu
Premierenempfängen
ab der Stufe
PREMIERENCLUB

Individuell
auf Sie abgestimmte
Erlebnisse im
**PATRONS'
CIRCLE**

Einzigartige Einblicke
hinter die Kulissen
sowie Einladung zum
Abendessen mit der Intendanz
ab der Stufe
**INTENDANT:INNEN
CIRCLE**

Freier Eintritt
zu Generalproben
für
**JUNGE
FREUND:INNEN**

25% Rabatt
auf zwei Karten
pro Vorstellung mit
der *FörderCard*

•
Kartenkontingente für
Generalproben

•
Spannende
Veranstaltungen

FÖRDERN SIE MIT UNS!
ALLE INFOS ZU UNSEREN ANGEBOTEN
FINDEN SIE HIER:



komische-oper-berlin.de/foerderkreis/

**FÖRDER
KREIS**
KOMISCHE
OPER BERLIN

IMPRESSUM

Herausgeberin	Komische Oper Berlin @Schillertheater Dramaturgie Schillerstraße 9, 10625 Berlin komische-oper-berlin.de
Intendanz	Susanne Moser, Prof. Philip Bröking
Generalmusikdirektor	James Gaffigan
Redaktion	Daniel Andrés Eberhard
Lektorat	Theresa Rose
Layoutkonzept	STUDIO.jetzt Berlin
Grafik	Hanka Biebl
Druck	Mundschenk Druck+Medien
Quellen	Der Originalbeitrag und Die Werke in Kürze stammen von Daniel Andrés Eberhard. Übersetzungen: Saskya Jain (Englisch), Anne-Marie Geyer (Französisch), Mehmet Çallı (Türkisch).
Bilder	S. 4: Carl Müller, <i>J. Brahms' Klavierzimmer</i> , 1906 S. 15: Nikolai Lund S. 17: Jan Windszus Photography
Redaktionsschluss	28. Oktober 2026 Änderungen vorbehalten



VORSCHAU

FEUERPULSE UND EHEGLÜCK

LIEBES- FANTASIEN

TERMIN

Fr, 27. Nov 2026 19 Uhr

Werke von Richard Strauss
und Robert Schumann

Sinfoniekonzert mit James
Gaffigan und Adela Zaharia
(Sopran)

Orchester der Komischen
Oper Berlin

@Schillertheater

DAS NEUJAHRSKONZERT MIT
MAX HOPP

HOPPLA, JETZT KOMM ICH!

TERMIN

Fr, 1. Jan 2027 18 Uhr

Überraschungsprogramm
zusammengestellt
von Max Hopp

Sinfoniekonzert mit James
Gaffigan und Max Hopp
(Moderation & Gesang)

Orchester der Komischen
Oper Berlin

@Schillertheater

I DID IT MY WAY

ONLY IN AMERICA

TERMIN

Do, 11. Feb 2027 19 Uhr

Werke von Leonard
Bernstein, Kris Bowers,
Joan Tower und
Aaron Copland

Sinfoniekonzert mit
Michael Francis und
Charles Yang (Violine)

Orchester der Komischen
Oper Berlin

@Schillertheater





Komische
OPER
BERLIN

