

**Philharmonisches
Staatsorchester
Hamburg**

1. Philharmonisches Konzert

1.
Philharmonisches
Konzert

Sonntag 19. September 2021
11.00 Uhr

Montag 20. September 2021
20.00 Uhr

Elbphilharmonie, Großer Saal

Die Besetzung des
Philharmonischen Staatsorchesters
für das 1. Philharmonische Konzert

Konzertmeister	Kontrabässe
Konradin Seitzer	Stefan Schäfer
	Tobias Grove
1. Violinen	Hannes Biermann
Monika Bruggaier	
Solveigh Rose	Flöten
Annette Schäfer	Björn Westlund
Tuan Cuong Hoang	Jocelyne Fillion-Kelch
Hedda Steinhardt	
Daria Pujanek	Oboen
Sonia Eun Kim	Guilherme Filipe Sousa
	Birgit Wilden
2. Violinen	
Hibiki Oshima	Klarinetten
Marianne Engel	Alexander Bachl
Martin Blumenkamp	Christian Seibold
Felix Heckhausen	Matthias Albrecht
Annette	
Schmidt-Barnekow	Fagotte
Laure Kornmann	José Silva
Gideon Schirmer	Christoph Konnerth
Chungyoon Choe	
	Hörner
Bratschen	Isaak Seidenberg
Naomi Seiler	Saskia van Baal
Sangyoon Lee	
Minako	Trompete
Uno-Tollmann	Felix Petereit
Roland Henn	
Gundula Faust	Posaune
Thomas Rühl	João Martinho
Violoncelli	Orchesterwarte
Thomas Tyllack	Janosch Henle
Clara Grünwald	Patrick Adamové
Tobias Bloos	
Christine Hu	

Konzertprogramm

Alfred Schnittke (1934–1998)

Konzert Nr. 3 für Violine und Kammerorchester

I. Moderato

II. Agitato

III. Andante

Pause

Franz Schubert

Texte aus Briefen und die Erzählung *Mein Traum*

Heinrich Heine

„Der Doppelgänger“

Matthias Claudius

„Der Tod und das Mädchen“

Franz Schubert (1797–1828)

Streichquartett d-Moll D 810 „Der Tod und das Mädchen“

Bearbeitung für Streichorchester von

Gustav Mahler (1860–1911)

herausgegeben von David Matthews und Donald Mitchell

I. Allegro

II. Andante con moto

III. Scherzo. Allegro molto

IV. Presto

Dirigent **Kent Nagano**

Violine **Gidon Kremer**

Rezitation **Martina Gedeck**

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

*Einführung mit Prof. Dr. Dieter Rexroth
jeweils eine Stunde vor Konzertbeginn im Großen Saal*

DOPPELLEBEN – Träumen und Wandern zwischen den Welten

Dieter Rexroth

Das 1. Philharmonische Konzert unseres Hamburger Philharmonischen Staatsorchesters ist nicht nur Eröffnungskonzert der Konzertsaison 2021/22; es will, insbesondere in und mit der Hoffnung auf ein neues Aufblühen unserer so traditionsreichen Musik- und Konzertkultur, nach der Corona-Pandemie ein Zeichen setzen für einen auch inhaltlich bedenkenswerten Neuanfang und für die großartige Eigenschaft unserer Musikkultur, nämlich uns Menschen im Erleben von musikalischen Schöpfungen aus Vergangenheit und Gegenwart die Bedeutung und den Wert von Gemeinschaft und gesellschaftlicher Bindung fassbar und erfahrbar zu machen. Seien Sie deshalb, liebes Publikum, in den unruhigen und unsicheren Zeiten von Heute besonders und von Herzen willkommen geheißen. Unsere Philharmoniker und Kent Nagano, deren künstlerischer Leiter, freuen sich auf das gemeinsame Konzertieren aus Musizieren und Hören!

Sie werden vielleicht verwundert sein, die Bühne der Elbphilharmonie nicht voll besetzt von unseren Musiker*innen zu sehen. Sie mögen darin eine Vorsichtsmaßnahme bei der Planung der Konzerte vermuten. Wichtiger allerdings war uns, die Transparenz und Vielfalt dessen zu inszenieren, was in einem „Orchester“ enthalten ist, ja Orchester in seiner „Tiefe“, nicht zuletzt in seiner entwicklungsgeschichtlichen Entfaltung bedeuten kann. Im erstgespielten Konzertwerk, im 3. Violinkonzert von Alfred Schnittke werden wir im Zusammenspiel mit der Solovioline vornehmlich Bläserklänge hören, noch dazu in dunkler Einfärbung.

Der zweite Teil ist einem Streichquartett von Franz Schubert gewidmet, dem Gustav Mahler durch Erweiterung zum Streichorchester eine symphonische Dimension gegeben hat. Aber mehr noch sind der Extras bei diesem Konzert: Gidon Kremer, den Solisten des Violinkonzerts von Schnittke wollen wir mit unserem Zusammenmusizieren ehren und zugleich danken. Anlass ist sein 75. Geburtstag in dieser Spielzeit 2021/22 am 27. Februar 2022; ist vor allem seine überragende Bedeutung und künstlerische Größe, der unser Konzertleben über viele Jahrzehnte hinweg so viele fruchtbare Impulse und wunderbare Konzertereignisse zu danken hat. Dabei war Gidon Kremer stets von einem humanen

Anliegen geleitet, was seinem Wirken einen sehr besonderen Wert verleiht. Anders dann die zweite Konzerthälfte: Musik und Lyrik, Musik und Sprache, Literatur, Musik als existenzieller Ausdruck des „inneren Menschen“. Dazu haben wir die Schauspielerin und Künstlerin Martina Gedeck eingeladen, um zusammen mit den Musiker*innen diesem Konzert einen ganz besonderen und uns allen unvergesslichen Erlebniswert zu geben.

Alfred Schnittke

Konzert Nr. 3 für Violine und Kammerorchester

Entstehung **1978**

Uraufführung **1979, Moskau**

Besetzung **Solo-Violine**

2 Flöten, Oboe, Englischhorn,

2 Klarinetten, Bassklarinetze, Fagott,

Kontrafagott, 2 Hörner, Trompete,

Posaune, Violine, Bratsche,

Violoncello, Kontrabass

Dauer **ca. 28 Minuten**

Musik in der Sowjetunion

Russland vor 50 Jahren! Russland gab es vor 50 Jahren nicht! Es gab die UdSSR, die „Union der sozialistischen Sowjetrepubliken“.

Dieses Staatsgebilde war 1922 aus der Revolution von 1917 hervorgegangen, mit der die jahrhundertelange Geschichte Russlands unter der Herrschaft der Zaren ihr Ende gefunden hatte. Die Ziele der sozialistischen Sowjetunion waren hehr und ganz den Ideen des Humanismus und des aufgeklärten Sozialismus verpflichtet. Doch schnell entwickelte sich unter Lenins Nachfolger

Josef Stalin eine Diktatur mit brutaler Schlagkraft. Das Bemerkenswerte an dieser Diktatur war, dass in ihr ein Großteil der tradierten europäischen Kultur, vor allem die „russische“ klassische Musikkultur überlebt hat. Wohl deshalb, weil ihre überragende nationale und internationale Bedeutung politisch genutzt werden konnte, ähnlich wie das von den Nationalsozialisten in Deutschland gehandhabt wurde.

Der russisch-sowjetische Sozialismus versuchte wohl, den menschlichen Ausdrucksformen in Literatur, Kunst und Musik sowie den damit verbundenen Freiheitsansprüchen Fesseln anzulegen durch eine durchgreifende Dogmatisierung des künstlerischen Tuns. Denken wir an das künstlerische Schaffen eines Dmitri Schostakowitschs oder Sergej Prokofjews, so stellen wir fest, dass man diesen Fußangeln, und sie waren lebensgefährlich, durchaus auch zu entgehen wusste. Gerade der Werktypus der Symphonie, des Konzerts oder des Streichquartetts, überhaupt des klassischen Werkespektrums zeigt in den subjektiven und jeweils spezifisch gehaltenen Ausdrucksweisen, dass viele Komponisten entgegen der sowjetischen Kunstdoktrin eine Selbstbehauptung und einen „geistvollen“ Individualismus wagten und auch demonstrierten. Das bewahrte der Kunst und der Musik die Autonomie und ihre Freiheit. Hierbei spielten natürlich die „geheiligten“ Formen und Genres aus der unangreifbaren Klassischen Musik eine Schutzrolle ersten Grades.

Veränderungen

1975 starb Dmitri Schostakowitsch. Schon zu diesem Zeitpunkt ließ sich beobachten, dass die Szene der zeitgenössischen Musik in Russland eine beachtenswerte Entwicklung durchmachte. Viele Komponisten, gezwungen durch die sie treffenden Aufführungsverbote, suchten Neues und Neuorientierung für ihr musikalisches Schaffen. Sie fanden diese im Blick auf die tief wurzelnden Traditionen der russisch-orthodoxen Religion und Kirche. Plötzlich war geistliche Musik ab den 70er Jahren nicht mehr der Diskreditierung ausgesetzt; nur wenige Zeit davor noch galten in der UdSSR „sowjetisch“ und „geistlich“ als unvereinbare Begriffe. Die Perestroika schließlich zog in den 80er Jahren geistliche, kirchlich-orthodox geprägte Musik immer mehr in den Mittelpunkt auch des öffentlichen Interesses, nachdem viele Komponisten wie beispielsweise Rodion Schchedrin, Sofia Gubaidulina, Galina Ustwolskaja, Arvo Pärt und eben auch Alfred Schnittke im Bereich des Christlich-Religiösen und dessen kultureller Schöpfungen für ihr Schaffen ganz neue Perspektiven sich eröffnet hatten. Das war nicht die Folge rationaler Überlegungen oder von Kalkül, sondern war Ausdruck der Not und Suche nach existenzieller Befreiung. Die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse forderten und förderten geradezu alternative Perspektiven, die sich auf das kulturelle Wurzelwerk des „russischen“ Volkes zurückführen ließen.

Diese Öffnung fiel zusammen mit einer bedeutungsvollen Horizonterweiterung in den ästhetischen und kompositionstechnischen Orientierungen. Man kann tatsächlich von einer neuen „Öffnung“ in den Haltungen sprechen und insgesamt von „Aufschwung“. Dieser „Aufschwung“ lässt sich nicht nur an der Entwicklung selbst in Russland bis in die Zeit nach der „Wende“ 1989/90 festmachen, sondern ist vor allem auch ablesbar daran, dass die russische neue Musik in den 80er Jahren zunehmend im Westen nicht nur Gehör fand, sondern geradezu ein Ausmaß an Zuwendung auf sich zog, was die gesamte internationale „Neue Musikszene“ sehr vorteilhaft aufmischte. Umgekehrt fanden die Entwicklungen im Westen, verbunden mit Namen wie Luigi Nono, John Cage oder Karlheinz Stockhausen, nicht nur offene Ohren im Osten, sondern wurden zu Vorbildern und Anstiftern zu ähnlichen Taten. Komponisten aus sowjetischen Satellitenstaaten wie Lutoslawski, Gorecki oder Penderecki aus Polen, Kurtág aus Ungarn und viele andere mehr waren längst über die „Mauer“ gesprungen und hatten sich ihre eigenen Idiome aus der Spannung zwischen Ost und West erarbeitet.

Noch dazu fiel diese Öffnung zeitgleich zusammen mit einer neuen Bewegung im westlichen Kulturbereich, als die junge Generation um Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn u. v. a. in beachtlicher Fülle mit Neoromantik, Expressivität und „Neuer Einfachheit“ aufwartete und

sich zu Wort meldete. Dazu kam, dass Komponisten aus den USA wie Cage, Feldman, Reich, Nancarrow u. a. zu außerordentlichem Ansehen gelangten und vielfach zu Vorbildern gemacht wurden. In diesem Zusammenhang einer geradezu allseits zu beobachtenden Befreiungs- und Aufschwungphase sind Alfred Schnittke und sein musikalisches Schaffen der 70er und 80er Jahre zu sehen.

Polystilistik – Ein neuer Weg

In den Jahren 1969 bis 1972 komponierte Alfred Schnittke seine 1. Symphonie. Als sie 1974 in der „geschlossenen Stadt“ Gorki uraufgeführt wurde, da wirkte diese „Un-Symphonie“ (Schnittke selbst) wie ein Hammerschlag ins Sowjet-Kontor. Dieses mehr als einstündige Werk wurde zum Ausgangspunkt einer neuen Entwicklung. Es basiert auf der Vorstellung eines von Schnittke entwickelten „polystilistischen“ Komponierens. Schnittke selbst sagt dazu: „Die Erste Symphonie nahm alles auf, was ich damals zur Musikform, zum Zusammenwirken der verschiedenen Stile und Genres, zur Gegenüberstellung von E- und U-Musik sagen wollte. Alles, was ich nach der Ersten Symphonie schrieb, war in gewisser Weise ihre Fortführung.“ Der Begriff der „Polystilistik“ hat generell viel Beachtung gefunden, ließ sich auch überzeugend in die westliche „Postmoderne“ integrieren. Für Schnittke selbst war Polystilistik mit ihren vielfältigen Auslegungs- und konkreten Entfaltungsmöglichkeiten der Grundstein zu einer großartigen, schöpferisch eminent vielseitigen Künstlerkarriere.

... Kein Land ... Kein Platz

Interessant ist dabei freilich auch, dass das Phänomen der „Polystilistik“ bei Schnittke offensichtlich entscheidend mit seiner Biografie zusammenhängt. Er wurde 1934 im wolgadeutschen Engels geboren, als Sohn eines deutschen Journalisten jüdischer Herkunft und einer wolgadeutschen christlichen Mutter. „Ich bin nicht Russe“, sagte er von sich, „obwohl Russisch meine Muttersprache ist, auch wenn meine Mutter besser deutsch als russisch sprach. Aber die eigentliche Muttersprache war wiederum das halbvergesessene und halbfalse Deutsche der Wolgadeutschen ... Dann hatte ich noch das Problem, dass ich zur Hälfte Jude bin, obwohl ich Jiddisch überhaupt nicht beherrsche ... Also, ich gehöre zu niemandem, weder zu den Russen, noch zu den Deutschen aller Art, noch zu den Juden. Ich habe kein Land, ich habe keinen Platz. Das hat mich jahrelang gequält.“

Schnittke war dessen ungeachtet ein ungemein produktiver und vielseitiger Komponist. Mehr als 70 Filmmusiken stammen von ihm, Opern, Oratorien und Ballette enthält sein Werkkatalog; 8 Symphonien, viele Konzertwerke. Darunter die berühmt gewordenen „Concerti grossi“,

Chorkompositionen wie beispielsweise die großartigen „Bußpsalmen“ stammen aus seiner Feder. Und eine Fülle von Kammermusik, z. B. das berühmte *Quasi una Fantasia*, hat er der Musikwelt hinterlassen.

Alfred Schnittke hat 1972, im Jahr der Uraufführung seiner 1. Symphonie zusammen mit Gidon Kremer, Tatjana Grindenko und dem Litauischen Kammerorchester unter Saulius Sondeckis eine erste Konzertreise nach Österreich und Deutschland unternommen. Seine Musik stieß im Westen auf hohes Interesse; er wurde zu Gastprofessuren eingeladen und wurde Mitglied mehrerer Wissenschaft- und Kunst-Akademien. 1986 entstand für John Neumeier als Auftragswerk der Hamburgischen Staatsoper das Ballett *Peer Gynt* (UA 1989). Kurz danach, 1990, ein Jahr nach dem Mauerfall erhielt er die deutsche Staatsbürgerschaft und übernahm an der Hamburgischen Musikhochschule die Leitung einer Kompositionsklasse. Von Preisen überhäuft und trotzdem von einer gewaltigen Schaffensenergie getrieben, entstanden in seinen letzten Jahren großartige Spätwerke, drei Opern, drei Symphonien, Orchesterwerke, Kammermusik, Klavierwerke, Chöre und Lieder. 1998 starb Schnittke im Alter von 63 Jahren in Hamburg. Begraben wurde er in Moskau.

Vertraut und fremd

Drei Jahre nach dem Tod von Dmitri Schostakowitsch, sechs Jahre nach seiner 1. Symphonie komponierte Schnittke sein 3. Violinkonzert. Insgesamt hat er vier Violinkonzerte hinterlassen. Dieses 3. Konzert war ursprünglich als Teil eines Konzerts mit Paul Hindemiths Kammermusik Nr. 2 op. 36, 1 für obligates Klavier und 12 Soloinstrumente (1924) sowie Alban Bergs Kammerkonzert op. 8 für Geige, Klavier und 13 Bläser (1924/25) gedacht. Dies ist auch der Grund für die hochoriginelle Besetzung in Schnittkes 3. Violinkonzert. Es dominieren die Holz- und Blechbläser, während die Streicher einschließlich Kontrabass nur solistisch besetzt sind und lediglich im abschließenden Andante der dreisätzigen Komposition eine Rolle spielen. Verrät schon die auf Hindemith und Berg ausgerichtete Orchesterbesetzung eine ideelle und verehrungsvolle Bezugnahme auf große Vorbilder und verschiedene kompositorische Positionen in den 20er Jahren, so lassen sich darüber hinaus eine Fülle von Einflüssen der russisch-deutschen Kirchenmusik sowie der deutschen Romantik in diesem Violinkonzert festhalten. Tatsächlich weist die Komposition ebenso tonale wie atonale und zwölftönig gestaltete Phänomene und klangliche Idiome auf; ja, selbst für jeden Musiker frei darzustellende Bewegungspassagen enthält das Werk, was unmittelbar die für Schnittke so bedeutsame Polystilistik erlebbar macht. Doch der Komponist geht noch weiter: er komponiert Elemente ein, die man als Zitate aus bekannter Musik zu hören

glaubt, ohne dass diese „Zitate“ sich wirklich verifizieren ließen. Das Hören wird dadurch in einem merkwürdigen Spannungswechsel gehalten. Beispielhaft dafür ist gleich der Anfang, wo der Solist eine lang ausgezogene Melodie in permanent getrillierter Form als Introduction intoniert, der die verrätselte Form des B-A-C-H-Motivs vorangestellt ist. Solche Verrätselungen liebt Schnittke. Immer wieder glaubt man, man kennt das Versatzstück, um dann doch sich eingestehen zu müssen, nein, ich weiß nicht, was es ist. Einer anderen Art dieser raffinierten Technik begegnen wir im 3. Satz, dem abschließenden Andante, wo eine Melodie in Klarinettenertzen zelebriert wird, die der Volksmusik abgelauscht und entnommen scheint, die aber auch von Franz Schubert stammen könnte, was geradezu verführerisch durch den Moll-Dur-Wechsel nahegelegt wird.

Insgesamt mag das 3. Violinkonzert im Vergleich mit den anderen Konzertwerken Schnittkes – trotz seines wild und virtuos ausschlagenden Mittelsatzes Agitato – nicht so spektakulär und dramatisch erscheinen. Charakteristisch ist eher die Melancholie, ist die in den Trillerketten sich ausdrückende Klage-Stimmung, ist aber auch das Aufbäumen zur Selbstbehauptung in fragiler und dunkelgrundiger Umwelt (Triller, Sprünge, Doppelgriffpassagen usw.). Das 3. Violinkonzert offenbart eine Verfassung aus Druck, Verzweiflung und Suche nach Öffnung und Freiheit.

Franz Schubert
Streichquartett d-Moll D 810
„Der Tod und das Mädchen“

Bearbeitung für Streichorchester von

Gustav Mahler
 Entstehung **1894, Hamburg**
 Uraufführung **1984, New York**
 Besetzung **Streicher**
 Dauer **ca. 40 Minuten**

Vom Träumen der Romantiker

„Musik ... sei das subjektive Innere selbst“ – so lesen wir in den *Vorlesungen über die Ästhetik* von Friedrich Hegel. Das bedeutet, Musik kann das „Unsaßbare“ sagen, zum Klingen bringen; sie kann aber auch Gegensätzliches gleichzeitig sagen und zum Ausdruck bringen; und sie kann sich als Traum und Träume offenbaren, wo das Paradies und die Hölle einander durchdringen, wo Lust und Schmerz und Schmerz und Lust verschwistert sind. Wir bewegen uns im Gefühls- und Empfindungsbereich, in den Gefilden des Sinnlichen und Phantastischen – wir tauchen hinein in die Romantik, in eine Bewegung, die um 1800 ihren ersten Höhepunkt erreichte.

Die Romantik war keine Epoche von einheitlicher Prägung, sie kannte viele und dabei auch unterschiedliche Phänomene. Doch eines ist allen Strömungen, und das meint ihren philosophischen und literarischen Vertretern gemeinsam, ob sie Schlegel, Novalis, E.T.A. Hoffmann, Brentano, Eichendorff, Heine, Chamisso oder Wilhelm Müller heißen: Die Hingabe

an den Traum; die Fixierung auf den Traum, das Träumen und seine Bedeutung und Eigengesetzlichkeit. Alle diese genannten Dichter und viele mehr waren Traumdichter, vor allem Heinrich Heine. Sie haben durch ihre Träume hindurch die Lebenswirklichkeiten stechend klar gesehen und zugleich ihre Wege in grenzenloser Sehnsucht und Hoffnung zu nehmen versucht.

Auch Franz Schubert war ein Träumer. Seine Lieder erzählen immer wieder davon. Schon allein die Tatsache macht das deutlich, dass er so viele Gedichte seiner ihm verwandten Dichter wie Novalis, Heine und Müller in Musik gesetzt hat. Wie diese wusste er, dass der Traum ein treuer Spiegel des Wachens und Wach-Seins ist. Kein zweites Werk manifestiert das so eindrucksvoll und frei von aller Scham wie der Liederzyklus *Die Winterreise* und die letzten Heine-Lieder aus Schuberts Sterbejahr 1828.

Schuberts *Mein Traum*

Doch Franz Schubert hat uns ein weiteres Zeugnis von seiner Träumernatur hinterlassen – eine allegorische Erzählung, die von seinem Bruder Ferdinand den Titel „Mein Traum“ erhielt und auf den „3. July 1822“ datiert wurde. In dieser Erzählung finden sich alle entscheidenden Lebensstationen und wesentlichen Merkmale seiner Befindlichkeit und Selbstwahrnehmung: „Der Tod der Mutter, die vielfachen Spannungen mit dem Vater, die schnelle Wiederverheiratung des Vaters, der Auszug aus dem väterlichen Haus, die ruhelose Wanderschaft ... durch ständig wechselnde Wohnungen, Einsamkeit, Verzweiflung und das Komponieren von Liedern. Dazu die Selbstcharakterisierung, nämlich ‚zertheilt‘ zu sein von Liebe und Schmerz“ (Wolfgang Wangerin, *Ich bin zu Ende mit allen Träumen*).

Dieser Text ist wahrhaft von höchster Wichtigkeit und Bedeutung, weil er klarmacht, wie sich der Tod seiner Mutter wie ein roter Faden durch Schuberts Leben und Schaffen zieht. 15 Jahre alt war Schubert, als seine Mutter starb. Dieses Erlebnis, dieser Verlust und dann das Verhalten des Vaters scheinen den Jüngling traumatisiert zu haben, haben ihm sein Leben vorgestellt als einen Weg ins Nichts, als einen Gang ohne Halt und ohne erreichbares Ziel, in dem er sich als Mensch und Ich zur Erfüllung gebracht finden konnte. Verstärkt wurde dieses bedrückende Lebensgefühl noch dadurch, dass Schubert Anfang 1823 erkrankte, wahrscheinlich an Syphilis, was ihm seine künstlerischen Pläne durchkreuzte. Diese Pläne lassen sich in seinen Opernversuchen vermuten, vor allem aber dann in dem c-Moll-Streichquartettsatz D 703 von 1820 und in dem symphonischen Fragment der h-Moll-Symphonie D 759 wahrscheinlich aus dem Jahr 1822, dem eine Menge anderer symphonischer Versuche vorausging.

Vision von „Großer“ Kunst

Was aber waren die inhaltlichen Vorstellungen dieser Pläne, was war die Vision, die künstlerische Zielsetzung von Schuberts Unternehmungen in diesen Jahren, die man durchaus als Schuberts Krisenjahre bezeichnen kann? Er wollte sich finden, wollte sich finden in der Erfüllung einer eigenen „großen“ Kunst, die wohl die Größe Beethovens zum Vorbild hatte, aber doch eine andere Art von „Größe“ darstellen sollte. Ende 1823, Anfang 1824 besserte sich Schuberts Gesundheit und er scheint bei aller Unsicherheit seiner Lage, die ihm nichts von seiner Schmerzenslast wegzunehmen vermochte, in einen neuen Schaffensrausch geraten zu sein.

Der Maler und Freund Moritz von Schwind schrieb am 13. Februar 1824 in einem Brief: „Schubert hält jetzt ein vierzehntägiges Fasten und Zuhausebleiben. Er sieht viel besser aus und ist sehr heiter, ist sehr komisch hungrig und macht Quartetten und Deutsche und Variationen ohne Zahl.“ Und Schubert selbst schreibt am 31. März 1824 an den Freund und Maler Leopold Kupelwieser nach Rom: „... ich componirte 2 Quartetten für 2 Violinen, Viola u. Violoncelle u. ein Octett, u. will noch ein Quartett schreiben, überhaupt will ich mir auf diese Art den Weg zur großen Sinfonie bahnen. – Das Neueste in Wien ist, dass Beethoven ein Concert gibt, in welchem er seine neue Sinfonie, 3 Stücke aus der neuen Messe u. eine neue Ouverture produciren läßt. – Wenn Gott will, so bin auch ich gesonnen, künftiges Jahr ein ähnliches Concert zu geben.“ Daraus spricht Zuversicht, ganz die andere Stimmung als die im selben Brief geäußerte Klage „ich fühle mich als den unglücklichsten, elendsten Menschen auf der Welt.“

Alle inneren Bewegungen, Impulse, Leidens- und Schmerzenerfahrungen, Trotz, Willensregungen und Selbstbehauptung, Hoffnung und Selbstvertrauen kommen in dieser Phase zusammen und setzen eine neue Produktionswelle frei, in der Schubert seine Doppelgänger-Existenz aus „Schmerz und Lust“ zu einem neuen Höhepunkt führt.

Ein Ende mit den Träumen

Im März 1824 komponierte Franz Schubert das düstere und äußerst hart konturierte d-Moll-Streichquartett D 810. Es steht fast durchgängig bis auf kleine Aufhellungen und das Trio im 3. Satz in Moll, dazu in der Tonart, die Beethoven seiner 9. Symphonie zugrunde gelegt hat. Das Quartett ist bekannt und berühmt geworden unter seinem Titel „Der Tod und das Mädchen“. Grund für diesen Beinamen ist, dass Schubert dem 2. Satz, einem Variationensatz, ein eigenes, bereits 1817 komponiertes Lied auf den gleichnamigen Text des Dichters Matthias Claudius, geboren 1740, gestorben 1815 in Hamburg, zugrundegelegt hat. Schubert hat also diesen 2. Satz,

ebenso wie schon im zuvor komponierten „Rosamunde“-Quartett a-Moll D 804, auf dem Fundament eines Zitats aus eigener kompositorischer Produktion aufgebaut. Dies war eine bis dahin seltene Praxis. (Wir kennen sie aus Mozarts *Don Giovanni*.) Schubert scheint sie allerdings ganz bewusst eingesetzt zu haben, denken wir an das „Forellen“-Quintett, an die *Wanderer-Fantasie* und anderes mehr. Immer sind es Liedkompositionen, die Schubert zitiert und in kammermusikalische Werkkonzepte eingearbeitet hat. Seinen Sinn und Bedeutung hat dieses Verfahren darin, dass dieser 2. Satz in seiner Verschränkung von Liedzitat und instrumental entfalteter Variationenfolge im vierteiligen Werkgefüge ein enormes Gewicht erfährt und als das eigentliche Werkzentrum erscheint. Der Satz wird zum Zentrum des ganzen Werkes. Die Länge bzw. Dauer des Satzes, wenig kürzer als der 1. Satz, unterstreicht dies sehr eindrucksvoll, ebenso die dagegen gesetzte bündige Kürze des folgenden Scherzosatzes.

Doch das allein reicht Schubert noch nicht, um inhaltlich dem 2. Satz seine zentrale Bedeutung zu geben. Motivische Beziehungen in kleinsten Formaten stiften musikalisch-inhaltliche Verklammerungen. Doch besonders ins Gewicht fällt, dass Schubert hier nicht nur Vorspiel (Klavier) und Liedthema als Vorlage für die Variationenfolge übernommen hat, sondern dass er das Lied als Ganzes in seiner dialogischen Struktur in den Spannungsverlauf der Variationen transformierte. Genau damit gibt er diesem Satz den Ausdruck und die Bedeutung von Grenzüberschreitung, von Tod, von Leben und Tod. Musikalisch-kompositorisch ging es ihm – in Analogie zu Beethoven und doch auf andere Weise – um die inhaltliche Sinnstiftung des ganzen Werkes in der Kohärenz seiner Teile.

Die Todesthematik dieses Werkes führt uns noch einmal zurück zur Erzählung *Mein Traum*. Könnte es sein, dass Schubert mit dem d-Moll-Streichquartett „Der Tod und das Mädchen“ eine Art Requiem, ein Gegen-Requiem, eine provokative Todesmusik, ein Werk der endgültigen Trennung von Leben und Tod komponiert hat – ein im Unterschied zur dichterischen Vorlage unbarmherzig hartes Requiem auf den Tod seiner Mutter, ein Requiem auf den Abschied von seiner Mutter und damit von seinem heimatlichen Ursprung? Er will einen neuen Weg gehen, einen Weg der Erfüllung seiner Sehnsucht und Hoffnung. Er muss nach vorne schauen in eine Zukunft von Befreiung. Er muss dafür aber auch Abschied nehmen von dem Erlebten in seiner Vergangenheit. Es scheint, als hätte sich in dieser Zeitphase für Schubert für einen Moment der Horizont geweitet „ins Offene“, ins Helle. Doch alles ist Täuschung, alles bleibt am Ende vergebliche Hoffnung. Im „Leiermann“ aus der *Winterreise* ist nur mehr kalte und bittere Realität. Die Melodie verzagt, „sprachlos und kalt, im Winde klirren die Fahnen“. (Friedrich Hölderlin)

Mahlers Hamburger Symphonischer Versuch

Gustav Mahler hatte zu Schuberts Streichquartett „Der Tod und das Mädchen“ eine besondere Beziehung. Wahrscheinlich in erster Linie, weil ihn die Bilder des Todes innerlich sehr beschäftigt haben, wie wir aus seinen Werken wissen. Vielleicht aber auch deshalb, weil er als Musiker das Symphonische an dieser Quartettkomposition erfasst hat und von der kompromisslosen Härte und Schärfe des Werkes fasziniert war. Mahler war von 1891 bis 1897 Erster Kapellmeister am Stadt-Theater Hamburg. In den ersten Jahren seines Hamburger Engagements dürfte seine Arbeit an dem Schubertschen Streichquartett und die Erweiterung des Quartetts zu einer Streichorchesterversion stattgefunden haben. Mahler hat dazu eine handelsübliche Ausgabe des Streichquartetts benutzt und in diese seine Angaben eingetragen. Sie beziehen sich auf Verdoppelungen der Bratschen durch Celli oder auf Reduzierung in den Geigengruppen. Hinzugefügt hat er die Kontrabassstimme und Pausen, den gelegentlichen Gebrauch von Dämpfern und dynamische Markierungen. Am 19. November 1894 fand die Premiere allerdings nur des 2. Satzes in einem Abonnementkonzert in Hamburg unter Mahlers Leitung statt. Die Kritik fand keinen Gefallen an dieser Arbeit. Von einem weiteren Aufführungsversuch Mahlers ist nichts bekannt.

Wiederentdeckt wurde die Partitur Anfang der 80er Jahre von Mahlers Tochter Anna und dem amerikanischen Musikologen Donald Mitchell. Die nachweislich erste vollständige Werkaufführung fand am 6. Mai 1984 in einem Konzert des American Symphony Orchestra unter der Leitung von Moshe Atzmon in New York statt. Anschließend entstand eine Ausgabe bei Weinberger in London, die von Donald Mitchell und David Matthews herausgegeben wurde. Der heutigen Aufführung liegt diese Edition zugrunde.

Mein Traum

Franz Schubert

Den 3. July 1822

Ich war ein Bruder vieler Brüder u. Schwestern. Unser Vater, u. unsere Mutter waren gut. Ich war allen mit tiefer Liebe zugethan. – Einstmahls führte uns der Vater zu einem Lustgelage. Da wurden die Brüder sehr fröhlich. Ich aber war traurig. Da trat mein Vater zu mir, u. befahl mir, die köstlichen Speisen zu genießen. Ich aber konnte nicht, worüber mein Vater erzürnend mich aus seinem Angesicht verbannte. Ich wandte meine Schritte und mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich in ferne Gegend. Jahrelang fühlte ich den größten Schmerz u. die größte Liebe mich zertheilen. Da kam mir Kunde von meiner Mutter Tode. Ich eilte sie zu sehen, u. mein Vater von Trauer erweicht, hinderte meinen Eintritt nicht. Da sah ich ihre Leiche. Thränen entflossen meinen Augen. Wie die gute alte Vergangenheit, in der wir uns nach der Verstorbenen Meinung auch bewegen sollten, wie sie sich einst, sah ich sie liegen.

Und wir folgten ihrer Leiche in Trauer u. die Bahre versank. – Von dieser Zeit an blieb ich wieder zu Hause. Da führte mich mein Vater wieder einstmahls in seinen Lieblingsgarten. Er fragte mich ob er mir gefiele. Doch mir war der Garten ganz widrig u. ich getraute mir nichts zu sagen. Da fragte er mich zum zweytenmahl erglühend: ob mir der Garten gefiele? Ich verneinte es zitternd. Da schlug mich mein Vater u. ich entfloh. Und zum zweytenmahl wandte ich meine Schritte, u. mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich abermals in ferne Gegend. Lieder sang ich nun lange lange Jahre. Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich wieder Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe.

So zertheilte mich die Liebe und der Schmerz.

Und einst bekam ich Kunde von einer frommen Jungfrau, die erst gestorben war. Und ein Kreis sich um ihr Grabmal zog, in dem viele Jünglinge u. Greise auf ewig wie in Seligkeiten wandelten. Sie sprachen leise, die Jungfrau nicht zu wecken. Himmlische Gedanken schienen immerwährend aus der Jungfrau Grabmahl auf die Jünglinge wie lichte Funken zu sprühen, welche sanftes Geräusch erregten. Da sehnte ich mich sehr auch da zu wandeln. Doch nur ein Wunder, sagten die Leute, führt in den Kreis. Ich aber trat langsamen Schrittes, innerer Andacht u. festem Glauben, mit gesenktem Blicke auf das Grabmahl zu, u. ehe ich es wähte, war ich in dem Kreis, der einen wunderlieblichen Ton von sich gab; u. ich fühlte die ewige Seligkeit wie in einen Augenblick zusammengedrängt. Auch meinen Vater sah ich versöhnt u. liebend. Er schloß mich in seine Arme u. weinte. Noch mehr aber ich. –

Der Tod und das Mädchen

Matthias Claudius

Das Mädchen

Vorüber! Ach, vorüber!

Geh wilder Knochenmann!

Ich bin noch jung, geh Lieber!

Und rühre mich nicht an.

Der Tod

Gib deine Hand, Du schön und zart Gebild!

Bin Freund, und komme nicht, zu strafen.

Sei gutes Muts! ich bin nicht wild,

Sollst sanft in meinen Armen schlafen!



Kent Nagano

Meer und *Lessons in Love and Violence*, die „Philharmonische Akademie“ mit großem Open-Air-Konzert auf dem Rathausmarkt sowie die Uraufführungen des Oratoriums ARCHE von Jörg Widmann anlässlich der Elbphilharmonie-Eröffnung und Pascal Dusapins *Waves* für Orgel und Orchester. In dieser Spielzeit hat er die Musikalische Leitung bei den Opernneuproduktionen *Les Contes d'Hoffmann*, *Elektra* und *Tannhäuser*. Orchestertourneen mit dem Philharmonischen Staatsorchester führten ihn nach Japan, Spanien und Südamerika. Als vielgefragter Gastdirigent arbeitet Nagano weltweit mit den führenden Orchestern und wurde mehrfach mit Grammys ausgezeichnet. Wichtige Stationen in seiner Laufbahn waren die Zeit als Music Director des Orchestre symphonique de Montréal von 2006 bis 2020, als Generalmusikdirektor an der Bayerischen Staatsoper in München von 2006 bis 2013 sowie als künstlerischer Leiter und Chefdirigent beim Deutschen Symphonie-Orchester Berlin von 2000 bis 2006. Der gebürtige Kalifornier wurde 2003 zum ersten Music Director der Los Angeles Opera ernannt. Von 1978 bis 2009 war er Music Director beim Berkeley Symphony Orchestra. Von 1988 bis 1998 war er Music Director der Opéra National de Lyon und von 1991 bis 2000 Music Director des Hallé Orchestra. Seit Mai 2018 ist Kent Nagano Ehrendoktor der San Francisco State University.

Kent Nagano gilt als einer der herausragenden Dirigenten sowohl für das Opern- als auch das Konzertrepertoire. Seit der Spielzeit 2015/16 ist er Generalmusikdirektor und Chefdirigent der Hamburgischen Staatsoper und Hamburgischer Generalmusikdirektor des Philharmonischen Staatsorchesters. Zudem ist er seit 2006 Ehrendirigent des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin sowie seit 2019 Ehrendirigent von Concerto Köln. Im Bewusstsein der bedeutenden Tradition der Hamburgischen Staatsoper und des Philharmonischen Staatsorchesters möchte er gemeinsam mit Opern- und Orchesterintendant Georges Delnon ein eigenes und erkennbares Profil für die Musikstadt Hamburg entwickeln. Höhepunkte der vergangenen Spielzeiten waren u. a. *Les Troyens*, *Lulu*, die Uraufführungen *Stilles*



Gidon Kremer

und den Preis *Una vita nella musica* – Artur Rubinstejn. 2016 wurde Gidon Kremer zudem ein *Praemium Imperiale* verliehen, der allgemein als Nobelpreis der Musik gilt. 1997 gründete Kremer das Kammerorchester *Kremerata Baltica* zur Förderung herausragender Nachwuchsmusiker aus dem Baltikum. Das Ensemble unternimmt regelmäßig Konzertreisen und hat bereits fast 30 Alben bei Nonesuch Records, Deutsche Grammophon, ECM u. a. aufgenommen. Das 20-jährige Bestehen der *Kremerata Baltica* wurde 2016/17 in zwei großen Jubiläumstourneen durch Nordamerika und Europa gefeiert. Hervorzuheben ist auch sein Engagement für die „Entdeckung“ des Komponisten *Mieczyslaw Weinberg*: Die Deutsche Grammophon und *Accentus Music* veröffentlichten 2019 und 2021 von und mit Gidon Kremer eingespielte Alben mit Orchester- und Kammermusikwerken von Weinberg.

Mit seiner ungewöhnlich kompromisslosen künstlerischen Grundhaltung gilt Gidon Kremer weltweit als einer der originellsten und überzeugendsten Künstler seiner Generation. Sein Repertoire reicht von bekannten klassischen Kompositionen bis zu modernen Werken führender Komponist*innen des 20. und 21. Jahrhunderts. Sein Name ist eng mit diversen zeitgenössischen Komponisten verbunden, unter anderem mit Alfred Schnittke, Arvo Pärt, Giya Kancheli, Sofia Gubaidulina, Valentin Silvestrov, Luigi Nono, Edison Denisov, Aribert Reimann, Pēteris Vasks, Victor Kissine, Michael Nyman, Philip Glass, Leonid Desyatnikov und Astor Piazzolla; seine Interpretationen sind traditionsbewusst, aber gleichzeitig frisch, originell und lebendig. Kremer hat die zeitgenössischen Komponist*innen und die Neue Musik im Violinfach ohne jeden Zweifel intensiver und nachhaltiger gefördert als jeder andere international erfolgreiche Solist. Kremer hat bereits mehr als 120 mit bedeutenden internationalen Preisen gekrönte Alben aufgenommen. Die lange Liste seiner Auszeichnungen umfasst unter anderem den Ernst von Siemens Musikpreis, das Große Bundesverdienstkreuz, den Moskauer Triumph-Preis, den UNESCO-Musikpreis

Geboren in München, in Berlin lebend und dort auch an der Hochschule der Künste (Max-Reinhardt-Seminar) ausgebildet, gehört Martina Gedeck zu den international erfolgreichen, gefeierten Schauspielerinnen unserer Zeit. Theater und Film wird sie gleichermaßen gerecht, auch wenn der Schwerpunkt ihrer Arbeit auf filmischem Gebiet liegt. In mehr als 80 Kino- und TV-Produktionen hat sie bisher mitgewirkt, stets mit nachhaltigem Erfolg. Im Oscar-gekrönten Film *Das Leben der Anderen* gelang ihr mit der sensiblen, innerlich zerrissenen und doch in ihrem schöpferischen Willen unbeirrbaren Schauspielerin Christa

Maria Sieland eine ihrer überzeugendsten Leistungen. In dem Film *Die Wand* zeichnet sie das verstörende Porträt einer von der Welt abgeschnittenen Frau, die um ihr seelisches Überleben kämpft. Am Deutschen Theater Berlin spielte sie zuletzt die Titelrolle in Lessings *Minna von Barnhelm*. Im Januar 2020 war sie auf der Bühne der Staatsoper Berlin in Beat Furrers Oper *Violetter Schnee* als „weiße Frau“ zu sehen, einem Wesen, das sich im Zwischenraum Leben/Tod aufhält.

Einen besonderen Platz in ihrem künstlerischen Schaffen nimmt das gemeinsame Konzertieren mit Musiker*innen ein: Als erfahrene und ausdrucksstarke Sprecherin Poesie mit Musik zu verbinden, ist die Essenz ihrer Arbeit mit namhaften Ensembles und Solist*innen. Entstanden ist über die Jahre ein vielfältiges Repertoire unterschiedlichster musikalisch-literarischer Couleure. So zählt zu Martina Gedecks aktuellen Projekten die Zusammenarbeit mit Harfenist Xavier de Maistre, die Werke Debussys, Liszts, Tárregas, Albéniz' und Reniés mit Dichtungen von Rilke, Lasker-Schüler, Wilde, Eichendorff und Leconte de Lisle zusammenbringt. Eine Konzertlesung mit Georg Nigl und Elena Bashkirova, in der Lieder von Schubert bis Eisler und Texte von Goethe bis Brecht in ihrer Bedeutung hinterfragt werden, wird im Oktober 2021 die Premiere in Brüssel haben.



Martina Gedeck



Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Seit über 190 Jahren prägt das Philharmonische Staatsorchester den Klang der Hansestadt. Die Ursprünge des Orchesters liegen im Jahr 1828, als sich in Hamburg eine „Philharmonische Gesellschaft“ gründete und bald zu einem Treffpunkt bedeutender Künstler*innen wie etwa Clara Schumann, Franz Liszt und Johannes Brahms wurde. Große Künstlerpersönlichkeiten standen am Pult des Orchesters: Peter Tschaikowsky, Richard Strauss, Gustav Mahler, Sergej Prokofjew oder Igor Strawinsky. 1908 wurde die Laeishalle mit einem Festkonzert eingeweiht.

Seit dem 20. Jahrhundert prägten Chefdirigent*innen wie Karl Muck, Eugen Jochum, Joseph Keilberth, Wolfgang Sawallisch, Gerd Albrecht, Aldo Ceccato, Ingo Metzmacher und Simone Young den Klang des Orchesters. Mit der Spielzeit 2015/16 übernahm Kent Nagano das Amt des Hamburgischen Generalmusikdirektors und Chefdirigenten des Philharmonischen Staatsorchesters und der Staatsoper Hamburg. Neben der Fortführung der traditionsreichen Philharmonischen Konzerte hat Kent Nagano mit der „Philharmonischen Akademie“ ein neues Projekt initiiert, bei dem Experimentierfreude im Zentrum steht. Ebenfalls neu ist das Format „Musik und Wissenschaft“, eine Kooperation mit der Max-Planck-Gesellschaft. Auch Kammermusik hat im Philharmonischen Staatsorchester eine lange Tradition: Was 1929 mit einer Konzertreihe für Kammerorchester begann, wurde seit 1968 durch eine reine Kammermusikreihe fortgesetzt. So bieten die Philharmoniker pro Saison insgesamt rund 30 Orchester- sowie Kammerkonzerte an. Daneben spielt es über 200 Opern- und Ballettvorstellungen in der Hamburgischen Staatsoper und ist somit Hamburgs meistbeschäftigter Klangkörper. Das Orchester hat ein breit angelegtes Education-Programm „jung“, das Schul- und Kindergartenbesuche, Kindereinführungen, Schul- und Familienkonzerte u. v. m. beinhaltet.

Vorschau

2. PHILHARMONISCHES KONZERT

Sonntag 24. Oktober 2021, 11.00 Uhr

Montag 25. Oktober 2021, 20.00 Uhr

Joseph Haydn

Symphonie Nr. 75 D-Dur Hob. I:75

Joseph Haydn

Kantate „Miseri noi, misera patria“

Hob. XXIVa:7

Joseph Haydn

„Misera, chi m' aiuta“ aus *La Vera Constanza*

Hob. XXVIII:8

Joseph Haydn

Symphonie Nr. 102 B-Dur Hob. I:102

Dirigent **Andreas Spering**

Sopran **Layla Claire**

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Elbphilharmonie, Großer Saal

Dienstag 26. Oktober 2021, 20.00 Uhr

Friedrich-Ebert-Halle Harburg

1. KAMMERKONZERT

Sonntag 3. Oktober 2021, 11.00 Uhr

Ludwig van Beethoven

Trio B-Dur op. 11 „Gassenhauer-Trio“

für Klarinette, Violoncello und Klavier

Béla Bartók

Kontraste für Violine, Klarinette und Klavier

Johannes Brahms

Trio a-Moll op. 114

für Klarinette, Violoncello und Klavier

Klarinette **Christian Seibold**

Violine **Joanna Kamenarska**

Violoncello **Christine Hu**

Klavier **Luisa Imorde**

Elbphilharmonie, Kleiner Saal



Blumen Lund

Die Blumen für unsere Solisten und Dirigenten werden zur Verfügung gestellt von Blumen Lund, Grindelhof 68 in Hamburg
www.blumenlund.de

Partner und Sponsoren



KÜHNE-STIFTUNG

Hauptförderer des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg an der Hamburgischen Staatsoper ist die Kühne-Stiftung. Sie unterstützt mit einer Großspende verteilt über fünf Jahre die Schaffung zusätzlicher Orchesterstellen und ermöglicht es dem Orchester damit, neue Projekte und Konzertreisen umzusetzen.

Stiftung Philharmonische Gesellschaft Hamburg

Die Stiftung unterstützt den Klangkörper bei der Anschaffung von Instrumenten, im Bereich der Orchesterakademie und bei der Finanzierung der Zeitungsbeilage „Philharmonische Welt“.

Freunde und Förderer der Philharmoniker

Der Freundeskreis unterstützt die künstlerische Arbeit der Philharmoniker einerseits durch Förderbeiträge, andererseits als engagierter Botschafter für das Orchester in der Hansestadt.

Herausgeber

Landesbetrieb
Philharmonisches
Staatsorchester
Hamburg

Generalmusikdirektor

Kent Nagano

Orchesterintendant

Georges Delnon

Orchesterdirektorin

Susanne Fohr

Dramaturgie

Prof. Dr. Dieter Rexroth

Presse und Marketing

Hannes Rathjen

Redaktion

Savina Kationi

Gestaltung

Anna Moritzen

Design-Konzept

THE STUDIOS Peter
Schmidt, Carsten
Paschke, Marcel
Zandée

Herstellung

Hartung Druck+
Medien

Textnachweise

Der Artikel von Prof. Dr. Dieter Rexroth ist ein Originalbeitrag für das Philharmonische Staatsorchester Hamburg. Franz Schubert, Mein Traum, in: *Musik-Konzepte*, 74/1991, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München. Matthias Claudius, Der Tod und das Mädchen, in: *Worauf es ankommt*. Ausgewählte Werke nach Gattungen geordnet, hg. von Winfried Freund, Gerlingen 1995.

Fotos

S. 12, 15 Felix Broede
S. 13 Angie Kremer
S. 14 Karel Kühne

Anzeigenverwaltung

Antje Sievert,
Telefon (040) 450 69803
antje.sievert@kultur-anzeigen.com

KomponistenQuartier
Hamburg

KQ



Georg Philipp Telemann, Carl Philipp Emanuel Bach,
Johann Adolf Hasse, Fanny und Felix Mendelssohn,
Johannes Brahms, Gustav Mahler

Diesen biographisch mit Hamburg verbundenen Persönlichkeiten
widmet das Museum ein modernes Ausstellungskonzept in historischem
Ambiente, macht Musikgeschichte von 1700–1900 nachvollziehbar,
verweist auf lokale und internationale Zusammenhänge.

KomponistenQuartier
Peterstraße 29–39, 20355 Hamburg
Tel: 040-34068650

Aktuelle Öffnungszeiten siehe:
www.komponistenquartier.de

Hauptförderer des *KomponistenQuartiers*:

