

**Philharmonisches
Staatsorchester
Hamburg**

3. Philharmonisches Konzert

3.
Philharmonisches
Konzert

Sonntag 14. November 2021
11.00 Uhr

Montag 15. November 2021
20.00 Uhr

Elbphilharmonie, Großer Saal

Die Besetzung des
Philharmonischen Staatsorchesters
für das 3. Philharmonische Konzert

Konzertmeister Konradin Seitzer Thomas C. Wolf	Bratschen Florian Peelman Sangyoon Lee Minako Uno-Tollmann	Klarinetten Alexander Bachl Kai Fischer
1. Violinen Bogdan Dumitraşcu Jens-Joachim Muth Hildegard Schlaud Imke Dithmar-Baier Sidsel Garm Nielsen Tuan Cuong Hoang Hedda Steinhardt Daria Pujanek Yuri Katsumata Hugo Moinet	Roland Henn Elke Bär Thomas Rühl Maria Rallo Muguruza Tomohiro Arita	Fagotte José Silva Fabian Lachenmaier
2. Violinen Hibiki Oshima Marianne Engel Heike Sartorti Felix Heckhausen Annette Schmidt-Barnekow Dorothee Fine Josephine Nobach Gideon Schirmer Myung-Eun Lee Kathrin Wipfler	Violoncelli Thomas Tyllack Ryuichi R. Suzuki Arne Klein Yuko Noda Christine Hu Saskia Hirschinger	Hörner Bernd Künkele Ralph Ficker
	Kontrabässe Stefan Schäfer Felix von Werder Katharina von Held Hannes Biermann	Trompeten Stefan Houy Mario Schlumpberger
	Flöte Björn Westlund	Pauke Jesper Tjærby Korneliusen
	Oboen Nicolas Thiébaud Thomas Rohde	Orchesterwarte Janosch Henle Marcel Hüppauff

Konzertprogramm

Joseph Haydn (1732–1809)

Symphonie Nr. 44 e-Moll Hob. I:44 „Trauersymphonie“

I. Allegro con brio

II. Menuetto. Allegretto (Canone in Diapason) – Trio

III. Adagio

IV. Finale. Presto

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Konzert für Oboe und Orchester C-Dur KV 314

I. Allegro aperto

II. Adagio non troppo

III. Rondo. Allegretto

Pause

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Symphonie Nr. 4 B-Dur op. 60

I. Adagio – Allegro vivace

II. Adagio

III. Allegro molto e vivace – Trio. Un poco meno allegro

IV. Allegro ma non troppo

Oboe und Leitung **François Leleux**

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

*Einführung mit Savina Kationi jeweils eine Stunde
vor Konzertbeginn im Großen Saal*

Die vielen Gesichter der Wiener Klassik

Savina Kationi

Joseph Haydn

Symphonie Nr. 44 e-Moll Hob. I:44

„Trauersymphonie“

Entstehung u. Uraufführung **ca. 1771**

Eisenstadt

Besetzung **2 Oboen, 2 Hörner, Fagott,**

Streicher

Dauer **ca. 28 Minuten**

„Klassischer“ Haydn?

Nicht zuletzt aus entstehungsgeschichtlichen und praktischen Gründen wurden Haydns Symphonien als Gruppen behandelt und weniger als Einzelwerke. Jede Symphonie wurde also im Kontext der jeweiligen Gruppe der „Pariser“ oder der „Londoner“ Symphonien usw. erforscht. Das Paradoxon daran: als Einheit werden sie meistens durch das Prisma der sogenannten „Wiener Klassik“ betrachtet.

Unter diesem Begriff sollte eine Phase der Musikgeschichte und eine daraus resultierende, angeblich eindeutige und klar abtrennbare Ästhetik verstanden werden. Das ist ein Ergebnis eines erst später durchgeführten Relativierungsprozesses bzw. des Versuchs, die Epochen voneinander zu unterscheiden und Werke zu kontextualisieren. Eine (zeitlich, geschichtlich, gesellschafts- und kulturpolitisch) sehr umfangreiche Phase musste irgendwie gattungstechnisch eingegrenzt werden, um die effiziente Einordnung zu ermöglichen. Daraus entstand, vor allem im Falle Haydns, ein besonders verzerrtes Bild, das die Rezeption wesentlich prägte.

Die Symphonie Nr. 44 wurde um 1771 komponiert, als Haydn noch im Dienst des Fürsten Nikolaus war. Als Kapellmeister hatte Haydn das musikalische Leben am Esterházy'schen Hof zu verantworten; er sorgte für die quantitative und qualitative Verbesserung seiner Kapelle, engagierte Sänger*innen für verschiedene Anlässe, dirigierte zahlreiche Opern und komponierte Unterhaltungsmusik für den Adel. Haydn behielt den rein funktionalen Charakter seiner Musik im Auge, ließ sich jedoch davon nicht beeinflussen. Seine Ansprüche an ihn selbst und an das Publikum waren besonders hoch. Die Symphonie, eine Gattung, die sich im 18. Jahrhundert aus dem Divertimento noch entwickelte, wurde in Haydns Händen zum hochkomplizierten musikalischen Konstrukt von großer narrativer Qualität. Wegen seiner innovativen, formgebenden Instrumentation und

seiner fantasievollen Wege, die Orchesterkräfte optimal anzuwenden, war Haydn Mitschöpfer einer symphonischen Tradition, die später u. a. Mozart und Beethoven fortführten. Im Laufe seiner Zeit und aufgrund seiner Tätigkeit kristallisierten sich formelle und ästhetische Charakteristika dieser Gattung.

Zwar war Haydn als Opernkomponist nicht besonders berühmt geworden, doch seine Instrumentalwerke weisen Analogien zu Theaterformen auf. Er verleiht seinen Symphonien einen dramaturgischen Aufbau und hohe Dramatik. Das Episodenhafte in seinen Symphonien drückt sich in den Überraschungseffekten aus, die für seinen Kompositionsstil typisch sind. Dass er die Mittelsätze in der „Trauersymphonie“ gegen die Konvention vertauscht, ist ein Coup-de-théâtre, den Haydn einführt, um den theatralischen Charakter seiner Symphonie zu stärken. Nach dem Allegro con brio in e-Moll setzt Haydn ein in kanonischer Form geführtes Menuett und anschließend ein Adagio – beide in E-Dur –, bevor er mit einem zügigen Finale zum ursprünglichen e-Moll zurückkehrt. Das Opernhafte seiner Symphonien, in denen die einzelnen Instrumente oder Gruppen eine Rolle übernehmen, miteinander im Dialog stehen und eine gewisse „Handlung“ sogar tragen, lässt sich in der Dramaturgie der Symphonie beobachten und nachvollziehen.

Oft wurde das Episodenhafte als Merkmal des Sturm und Drang wahrgenommen. Viele Eigenschaften Haydn'scher Musik dieser Phase (1766 bis 1772), die sich auch in der Symphonie Nr. 44 manifestierten, wie z. B. die bevorzugte Moll-Tonart, die großen dynamischen Kontraste, die Plethora der harmonischen Wendungen und der kontrapunktischen Effekte, die knalligen rhythmischen Muster mit vielen Synkopen, führten zur Bezeichnung dieser Symphonien als „Sturm-und-Drang-Symphonien“, obwohl die Verbindung zu einer solch ephemeren literarischen Bewegung irreführend sein kann und eigentlich nicht viel zum Genuss von Haydns Musik beiträgt – letztendlich ist Haydn für seine Experimentierfreudigkeit bekannt. Darüber hinaus bleibt fraglich, ob Haydn im ländlich gelegenen Esterháza – „von der Welt abgesondert“, wie er seinem Biografen später erzählte – die gängigen kultargesellschaftlichen Strömungen mitverfolgen und daher mit Werthers Leiden mitfiebern konnte (und wollte).

Ungeachtet der Tonart war Haydn also in der Lage, die feinsten Nuancen auszudrücken. Genauso wenig spiegeln die später erfundenen Beinamen seiner Symphonien den Werkcharakter wider, z. B. Nr. 45 in fis-Moll („Abschiedssymphonie“) und Nr. 49 in f-Moll („La passione“). Einer Anekdote nach wurde die Nr. 44 „Trauersymphonie“ genannt, weil es Haydns Wunsch war, dass das Adagio aus dieser Symphonie zu seiner Beerdigung gespielt wird.

Wolfgang Amadeus Mozart
Konzert für Oboe und Orchester
C-Dur KV 314

Entstehung u. Uraufführung **ca. 1777,**

Salzburg

Besetzung **Solo-Oboe – 2 Oboen,**
2 Hörner, Streicher

Dauer **ca. 20 Minuten**

„Angenehm in die Ohren“

Bekanntlich stammte der zweite vermeintliche Vertreter der „Wiener Klassik“ ebenfalls nicht aus Wien. Bereits als Kind führte Mozart einen kosmopolitischen Lebensstil und reiste mit seinem Vater und seiner Schwester von Salzburg aus durch ganz Europa, um Bekanntschaften mit Komponisten zu schließen und gesellschaftliche Kontakte zu Kulturträgern zu knüpfen.

So besuchte Mozart um 1777 Mannheim, wo er den Kapellmeister und Komponisten Johann Christian Cannabich und seine berühmte Hofkapelle kennenlernte.

Mozart berichtet 1777 von der Mannheimer Aufführung seines Oboenkonzerts KV 314 in einem Brief: „Es waren einige von der Musick just dort, (...) und der Hautboist, dessen Namen ich nicht mehr weis, welcher aber recht gut bläst und einen hübschen feinen ton hat. Ich habe ihm ein Präsent mit dem Hautbois Concert gemacht.“ Das Oboenkonzert hatte Mozart für Giuseppe Ferlendis geschrieben, der seit 1777 in der Salzburger Fürsterzbischöflichen Kapelle spielte; es war aber der Oboist Friedrich Ramm, der in diesem Brief gemeint ist und dessen Name Mozart entfallen war. Sein Spiel begeisterte Mozart so, dass er das Konzert ihm später umwidmete. Dieses reizende Konzert existiert auch in einer Fassung für Flöte, die man lange Zeit für die ältere hielt. Erst im 20. Jahrhundert wurde bewiesen, dass die Originalfassung des bis dahin als KV 314 bekannten Flötenkonzerts für Oboe konzipiert war.

Mozart schuf sowohl Solostücke als auch Kammermusikstücke mit großen Oboenpassagen und arbeitete mit den berühmtesten Oboisten seiner Zeit zusammen. So entstand das Oboenkonzert, wie andere Bläserkonzerte, auf Bestellung oder im Auftrag eines Künstlers, entsprang also dem schöpferischen Bedürfnis des Komponisten nicht, noch war es für den eigenen Gebrauch konzipiert – was man für seine 21 Klavierkonzerte behaupten kann. So achtete Mozart auf die besonderen Fähigkeiten des jeweiligen Solisten und räumte ihm eine gewisse Freizügigkeit ein, vor allem was die Solo-Passagen bzw. die virtuoseren Kadenzten betrifft. Zudem fand Mozart aufgrund seines unfehlbaren Feingefühls für Timbres immer individuelle Lösungen: die Konzerte sind an den spieltechnischen und sonstigen Ausdrucksmöglichkeiten des Instruments orientiert, unter besonderer Berücksichtigung der Klangfarbe und des melodischen Reichtums. In erster Linie erkannte er den unterhaltenden Charakter des Konzerts als Komposition an: „Die Concerten sind eben das Mittelding

zwischen zu schwer, und zu leicht – sind sehr Brillant – angenehm in die Ohren.“

Zwar existierte die Oboe bereits 70 Jahre bevor Mozart geboren wurde, zentral ist allerdings zu bedenken, dass es noch keine „definitive“ Version des Instruments gab. Interessant ist ein Brief Joseph Haydns – der praktisch die günstigsten Bedingungen als Komponist am Esterházy'schen Hof hatte und für die höchstmögliche Qualität seines Orchesters sorgte –, mit dem er bei seinem Fürsten neue Instrumente für seine Kapelle bestellte: „Übrigens melden mir die zwey Hautboisten (gleichwie ich auch selbst eingestehen mus) das ihre 2 Hautboi alters halber zu grund gehen, und den rechtmässigen Tonum nicht mehr geben, wesswegen Euer Durchl: den schuldigsten Vortrag mache, das ein Meister Rockobauer in Wienn sich befinde, welcher meines erachtens dissfahls der kündigste ist. (...) ein Paar gute daurhaffte Hautboi mit einen extra stuckh auf satz (womit alle erforderliche Toni genohmen werden könten) zu verfertigen (...). als habe Euer Durchl. hohen Consens zu erwarthen, ob besagte 2 höchst nöthige Hautboi um erstgemelten Preyß eingeschaffet werden dürfften.“ Dieser Brief aus dem Jahr 1766 ist ein Zeichen dafür, dass die „klassische“ Ära neue Herausforderungen für Musiker, Komponisten und Instrumentenbauer stellte – vielleicht auch für kunstsinnige Fürsten, die die Wünsche ihrer Kapellmeister mitberücksichtigten. Mozart hielt sich ebenfalls auf dem Laufenden bezüglich der zeitgenössischen – nicht klassischen! – kompositionstechnischen Bedingungen, als er die ersten Bläserkonzerte komponierte. In seiner Epoche entwickelten sich nicht nur die Optik und Technik der Blasinstrumente, sondern auch ihre Funktion im Orchester: allmählich wurden sie an wichtigen Stellen und anhand ihrer Klangfarbe eingesetzt, erhielten solistische Aufgaben und fungierten nicht bloß als Unterstützung in den Tutti-Passagen. In den 1780er Jahren widmete sich Mozart auch der Klarinette, mit deren fantasievollem Einsatz eine wesentliche Bereicherung des Orchesterklangs erreicht wurde. In den Partituren der späten Wiener Werke Mozarts steht der Vermerk „ganz mit blasinstrumenten obligirt“.

Ludwig van Beethoven**Symphonie Nr. 4 B-Dur op. 60**Entstehung **1806**Uraufführung **1807, Wien**Besetzung **Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten,
2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten,****Pauken, Streicher**Dauer **ca. 35 Minuten****Ein „Fun fest“**

Nicht revolutionär genug und weniger schicksalhaft als die Dritte und die Fünfte, steht die Vierte – eine „griechisch schlankes Maid zwischen zwei Nordlandriesen“, nach Schumanns bekanntem Bonmot – im Schatten ihrer Schwestern. Wenn man im Rahmen der Klassifizierung und der wissenschaftlichen Recherche die einzelnen Werke vergleichen muss, dann könnte man

den Schluss ziehen, dass die Vierte ähnliche Merkmale wie die Zweite und die Achte aufweist: sie sind vielmehr als Übergangswerke zu verstehen, als Vorbereitung auf etwas Größeres, Erhabene(re)s und Revolutionäres. Unter solchen Minderwertigkeitssyndromen leidet die Vierte allerdings nicht, sondern entspringt einer durchaus kreativen Phase Beethovens, spiegelt seine ausgesprochene Fantasie wider und gewann – obwohl langsamer als ihre Schwestern – einen besonderen Platz in seinem so facettenreichen symphonischen Œuvre.

Auf den ersten Blick würde man behaupten, Beethoven gehe mit der Vierten einen Schritt zurück und orientiere sich an den Vorgaben des späten Haydns, statt auf der mit der „Eroica“ neu erreichten Stufe der Kreativität zu bleiben. Wenn diese These überhaupt begründet werden kann, dann sind es vor allem praktische Gründe: Beethoven unterbrach die Arbeit an der Fünften, als er einen Auftrag vom Grafen Franz von Oppersdorff bekam, eine Symphonie für sein Orchester zu liefern. Angeblich fand Beethoven die „avantgardistische“ Orientierung der Fünften unangemessen für eine Hofkapelle und schuf stattdessen die Vierte als passende Alternative für den adeligen Widmungsträger. In Wahrheit aber hatte Beethoven seine Fünfte dem Fürsten Lobkowitz bereits verkauft, und so erhielt Oppersdorff die Vierte als „Entschädigung“ zugeeignet.

Die zwischen den „Nordlandriesen“ stehende Vierte wird durch reiche Harmonik, inspirierte thematische Entwicklung und inhaltliche Feinheiten charakterisiert. Ein Rezensent der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ schrieb 1812, dass die Vierte „ein Werk vom Komponisten mit eben der Originalität und Energie ausgestattet, welche die früheren Produktionen seiner Muse bezeichnen, ohne der Klarheit durch Bizarrerien zu schaden“ sei. In der Tat verzichtet Beethoven auf außermusikalische Elemente und zielt mit der Vierten auf eine „leichtere“, heitere, freundlichere Stimmung. Es handelt sich um eine Symphonie, die sich trotz des überraschend rätselhaften Auftakts zu einem viersätzigen „Fun fest“ entwickelt (laut Leonard Bernstein). Frische und Lebensschwung also, statt Trauermärsche

und Enttäuschung. Die unbeschwerte Vierte ist die Atempause des Helden, der sich kurz erholt, bevor „das Schicksal an die Pforte pocht“.

Vor allem aber wirft Beethoven die Frage in den Raum, wie und in welcher Form das „Ich“ auftaucht, d. h. in welchem Rahmen der Ausdruck individueller Emotionalität möglich ist. Von der düsteren, mysteriösen Adagio-Einleitung bis zum motorischen Finale artikuliert sich dieser Prozess der Befreiung. Ob dies der Grund war, warum Felix Mendelssohn und andere Romantiker die Vierte als ein Schlüsselwerk sahen, eventuell auch unter E.T.A. Hoffmanns Einfluss, der romantische „Geisterstimmen“ im Werk u. a. Beethovens hörte? Dies sei dahingestellt.

In dieser Phase vor der Entstehung der Vierten werden Beethovens zunehmendes gesellschaftspolitisches Bewusstsein sowie ein Wandel in seiner spätaufklärerischen politischen und künstlerischen Weltanschauung deutlich. Diese Umorientierung und Neudefinition nach der Französischen Revolution führte zum Brechen mit alten Idolen und Traditionen. Beethovens Gestaltungswille, in jedem Bereich seines Lebens, war stärker als alles andere. Von diesem Schaffensdrang getrieben und mit einer stürmischen Persönlichkeit bewaffnet glaubte er, wortwörtlich bis zu seinem letzten Atemzug, die Welt ändern zu können. Was sein künstlerisches Schaffen betrifft, wurde er oft und gerne entweder als einer der drei „Wiener Klassiker“, zusammen mit Haydn und Mozart, oder als die Grenze zwischen Klassik und Romantik eingestuft und klassifiziert. Aber wenn die drei Komponisten überhaupt etwas gemeinsam haben, ist es das, dass sie den Rahmen übernommen, verstanden und dann gesprengt haben – jeder aus unterschiedlichen Gründen und auf eigene Weise. Es ist also nicht der später erfundene und etablierte, irreführende und nebulöse Trademark „Wiener Klassik“, der sie verbindet, sondern im besten Fall die Tatsache, dass sie Konventionen hinter sich ließen.



François Leleux

Northern Sinfonia und das Swedish Chamber Orchestra. Zuvor dirigierte er bereits Orchester wie das Oslo Philharmonic, das WDR Sinfonieorchester und das Sinfonieorchester von Sydney.

Als Oboist trat Leleux als Solist mit Orchestern wie dem New York Philharmonic, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, dem Royal Liverpool Philharmonic, dem Budapest Festival Orchestra und dem Sinfonieorchester des Schwedischen Rundfunks auf. Als engagierter Kammermusiker konzertiert er regelmäßig weltweit mit dem Sextett Les Vents Français und mit seinen Rezitalpartner*innen Lisa Batiashvili und Éric Le Sage.

Leleux hat viele neue Werke bei Komponisten wie Nicolas Bacri, Giya Kancheli und Eric Tanguy in Auftrag gegeben. Er hat die von Gilles Silvestrini speziell für ihn arrangierte Englischhorn-Version von Debussys *Rapsodie* für Saxophon, Michael Jarrells Oboenkonzert *Aquateinte* und Thierry Escaichs Doppelkonzert für Violine und Oboe uraufgeführt.

Seine Aufnahme „*Bienvenue en France*“ bei Warner Classics ist eine Zusammenarbeit mit dem Pianisten Emmanuel Strosser mit Werken von Saint-Saëns, Dutilleux und Debussy sowie des zeitgenössischen Thierry Pécou. Als Dirigent veröffentlichte Leleux mit dem Scottish Chamber Orchestra 2019 ein Album mit Werken von Bizet und Gounod für Linn Records. Sein Album mit Werken von Hummel und Haydn, aufgenommen mit dem Münchener Kammerorchester, erhielt 2016 eine Auszeichnung.

François Leleux ist Professor an der Hochschule für Musik und Theater München.

Der Dirigent und Oboist François Leleux ist bekannt für seine unbändige Energie und Leidenschaft.

Derzeit ist er künstlerischer Partner der Camerata Salzburg. Leleux war zuvor Artist-in-Association beim Orchestre de Chambre de Paris und hat als Artist-in-Residence mit Orchestern wie dem hr-Sinfonieorchester, dem Orchestre Philharmonique de Strasbourg, dem Berner Symphonieorchester und dem Norwegischen Kammerorchester zusammengearbeitet.

Als Dirigent leitete Leleux Orchester wie das Orchestra della Svizzera Italiana, das hr-Sinfonieorchester, das Mozarteum Orchester, das Orchestre National de Lille, das Royal



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

4. PHILHARMONISCHES KONZERT

Sonntag 5. Dezember 2021, 11.00 Uhr
Montag 6. Dezember 2021, 20.00 Uhr

Arvo Pärt

Fratres für Violine, Streichorchester
und Schlagzeug

Igor Strawinsky

Konzert für Klavier und Bläser

Arvo Pärt

Swansong für Orchester
(Hamburger Fassung, UA)

Robert Schumann

Symphonie Nr. 4 d-Moll op. 120

Dirigent **Kent Nagano**

Klavier **Alexei Volodin**

Violine **Daniel Cho**

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Elbphilharmonie, Großer Saal

3. KAMMERKONZERT

Sonntag 19. Dezember 2021, 11.00 Uhr

Ludwig van Beethoven

Streichquartett Nr. 4 c-Moll op. 18,4

Yijie Wang

Streichquartett Nr. 1 (Uraufführung)

Hans Krása

Thema mit Variationen für Streichquartett

Dmitri Schostakowitsch

Streichquartett Nr. 3 F-Dur op. 73

Violine **Hibiki Oshima**

Violine **Josephine Nobach**

Viola **Maria Rallo Muguruza**

Violoncello **Clara Grünwald**

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 Savina Kationi ist ein
Originalbeitrag für das Philharmonische
Staatsorchester Hamburg.

Fotos

S. 10 Jean-Baptiste Millot
S. 11 Felix Broede

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*:

