

THIERRY ESCAICH

17. NOVEMBER 2026
ELBPHILHARMONIE GROSSER SAAL


BESUCHEN SIE UNS FÜR EINEN KAFFEE. BLEIBEN SIE FÜR UNSERE EXPERTISE.
Planen Sie Ihre finanzielle Zukunft mit uns.
juliusbaer.com
JULIUS BÄR • IN DER SCHWEIZ VERWURZELT SEIT 1890
20
JAHRE IN HAMBURG
Bank Julius Bär Deutschland AG, Niederlassung Hamburg,
Neuer Wall 80, 20354 Hamburg, T +49 (0) 40 570064-400
Julius Bär
YOUR WEALTH MANAGER

Seit der feierlichen Wiedereröffnung von Notre-Dame de Paris ist Thierry Escaich Titularorganist der weltberühmten Kathedrale. Er beherrscht nicht nur sein Instrument auf Weltniveau, sondern ist auch für seine fantasievollen Improvisationen und Kompositionen bekannt. Ein idealer Kandidat also, um in dieser Saison die Reihe »Orgel pur« in der Elbphilharmonie mit einem Ritt durch die Musikgeschichte zu eröffnen und dabei beide Facetten seines Könnens zu präsentieren.

Dienstag, 17. November 2026 | 20 Uhr | Elbphilharmonie Großer Saal
Orgel pur | 1. Konzert

19 Uhr | Elbphilharmonie Großer Saal | Einführung mit Thomas Cornelius

THIERRY ESCAICH ORGEL

»Mirrored Dances«

Jean-Baptiste Lully (1632–1687)
Ouvertüre zu »Le bourgeois gentilhomme« (1671) /
Bearbeitung für Orgel von Thierry Escaich

Claude Gervaise (*16. Jh.)
Auswahl aus: Sixième livre de danceries (1555) / Bearbeitung für Orgel

Jehan Alain (1911–1940)
Variations sur un thème de Clément Janequin (1936)

Litanies (1937)

Johann Sebastian Bach (1685–1750)
Fantasie c-Moll BWV 562 (1708–1745)

Fuge G-Dur BWV 577 (?)

Thierry Escaich (*1965)
Improvisationen: Andante und Scherzo

Louis Vierne (1870–1937)
Naïades / aus: Pièces de fantaisie, Suite Nr. 4 op. 55 (1927)

Igor Strawinsky / Pierre Pincemaille (1882–1971)
Auszüge aus: L'oiseau de feu (Der Feuervogel) (1910)

Thierry Escaich
Évocation I (1994/95)

Évocation II (1994/95)

Astor Piazzolla (1921–1992)
Fugata / aus: Tangata »Silfo y Ondina« (1969)

Thierry Escaich
Improvisationen: Sinfonische Tänze

Keine Pause / Ende gegen 21:30 Uhr

Gefördert durch die

STIFTUNG
ELBPHILHARMONIE
HAMBURG



THIERRY ESCAICH

ORGEL

Thierry Escaich ist Komponist, Organist und einer der wichtigsten Botschafter der großen französischen Improvisationsschule. Diese drei Aspekte seines künstlerischen Schaffens sind untrennbar miteinander verbunden und vereinen sich in seinen Auftritten zu einem faszinierenden Ganzen. Er ist Mitglied der französischen Akademie der Schönen Künste (Académie des Beaux-Arts) und Titularorganist der Kathedrale Notre-Dame de Paris.

Als Komponist widmet sich Escaich einer großen Bandbreite an Gattungen und Formen und ist stets auf der Suche nach neuen Klangwelten. Sein Werkverzeichnis umfasst mehr als 100 Kompositionen, die dank ihrer unverwechselbaren musikalischen Sprache ein breites Publikum ansprechen. Seine Musik schöpft aus den Einflüssen von Maurice Ravel, Olivier Messiaen und Henri Dutilleux und verbindet diese zugleich mit Elementen der populären und geistlichen Musik. Charakteristisch für seine Klangwelt sind eine glühende lyrische Ausdruckskraft, ein obsessiver rhythmischer Antrieb und kraftvolle musikalische Strukturen.

Zu seinen jüngeren Kompositionen zählen neben seiner Oper *Shirine* das Violinkonzert *Au-delà du rêve*, das für Renaud Capuçon und die Münchner Philharmoniker geschrieben wurde, sowie das Klavierkonzert *Études symphoniques* für Seong-Jin Cho und die Tschechische Philharmonie. Natürlich nimmt auch die Orgel einen wichtigen Platz in seinem Werkverzeichnis ein. Sein Erstes Orgelkonzert wurde von der Zeitschrift *Gramophone* als eines der herausragenden Werke des Repertoires gewürdigt. Im Jahr 2025 wurde sein *Te Deum pour Notre-Dame*, das anlässlich der Wiedereröffnung der Kathedrale komponiert worden war, mit großem Erfolg bei Publikum und Kritik uraufgeführt.

Für die Saison 2026/27 stehen erneute Auftritte in der Victoria Hall in Genf, in der Philharmonie Luxembourg, in der Philharmonie de Paris und im Dresdner Kulturpalast auf dem Programm. Hinzu kommen Filmkonzerte und Rezitals im Berliner Konzerthaus sowie ein Auftritt mit dem Oxford Philharmonic Orchestra. Zu seinen kompositorischen Vorhaben gehören neue Werke für die Geigerin Midori, für den Internationalen Orgelwettbewerb von Korea sowie für Gautier Capuçon und dessen Ensemble Capucelli.

»MAN MUSS AN DIE GRENZEN DER TRADITIONEN GEHEN«

Mit der Orgel in der weltberühmten und inzwischen wiedereröffneten Kathedrale Notre-Dame de Paris hat Thierry Escaich sicher einen der schönsten und aufregendsten Arbeitsplätze der Welt. Als Komponist und Konzertorganist ist der 61-jährige Franzose aber auch weltweit unterwegs. Im Interview spricht Escaich über sein heutiges Programm, die Orgel der Elbphilharmonie und über die Tradition der Improvisation.

Monsieur Escaich, Ihr heutiges Programm in der Elbphilharmonie, das den Titel *Mirrored Dances* trägt, reicht von dem Renaissance-Komponisten Gervaise über Bach, Louis Vierne, der zu Ihren Vorgängern in Notre Dame gehört, und Strawinsky bis in die Gegenwart Ihrer eigenen Werke und Improvisationen. Welchen inhaltlichen Ideen folgt das Konzert?

Wenn ich ein Rezital gebe, versuche ich, eine Geschichte zu erzählen und auch meine aktuellen Interessen als Komponist in die Programmgestaltung einzubringen. In diesem Fall geht es mir vor allem um zwei Aspekte: Erstens um die Frage, wie sich die alte Musik in der Moderne spiegelt. Bei Gervaise gibt es zum Beispiel bereits das Phänomen der unregelmäßigen Rhythmen, denen man bei Strawinsky auch begegnet. Das zweite Thema sind Tänze in allen denkbaren Formen, von den volkstümlichen Tänzen der Renaissance bis zur Ballettmusik Strawinskys und Piazzollas Tangos.

Warum spielen sie in diesem Programm so viele Arrangements, also Werke, die ursprünglich nicht für die Orgel komponiert wurden?

Im 18. und 19. Jahrhundert wurde das Instrument oft als eine Art zweites Orchester verstanden. So hat der bedeutende Orgelbauer Aristide Cavaillé-Coll versucht, die Klangfarben eines großen sinfonischen Klangkörpers nachzuahmen. In der Elbphilharmonie spiele ich eine Bearbeitung von Strawinskys *Feuervogel*, der seit den Teenager-Jahren zu meinen Lieblingsstücken gehört. Es war mir immer sehr wichtig, Musik von Komponisten zu spielen, die ich bewundere, auch wenn deren Werke ursprünglich nicht für mein Instrument geschrieben wurden. Wenn ich solche Werke interpretiere, vergesse ich, dass ich Orgel spiele. Es kommt mir dann eher so vor, als würde ich ein Orchester dirigieren. Ich höre nicht die Register, sondern Geigen, Flöten und Mischklänge wie in einer Sinfonie.



Thierry Escaich

Sie spielen in Hamburg mit der Orgelfassung der Ouvertüre aus Lullys *Le bourgeois gentilhomme* auch eine eigene Bearbeitung. Worauf kommt es bei diesem Prozess der instrumentalen Übersetzung besonders an?

Für uns Organisten ist es am Wichtigsten, die richtigen Register zu finden und eigene Klänge zu kreieren. Es liegt in der Tradition des Orgelspiels, das Instrument selbst weiterzuentwickeln. Mir geht es nicht darum, dieselben Klangmischungen zu wiederholen, sondern etwas Neues zu erschaffen und damit den Komponisten und dem Publikum zu dienen. Mein Wunsch ist, dass auch das Publikum nicht »nur« eine Orgel wahrnimmt, sondern etwas Neues und Anderes. Im besten Fall sagt es danach: »Diesen Klang habe ich noch nie gehört.«

Improvisationen gehören auch zu Ihrem neuen Programm in der Elbphilharmonie, wo Sie bereits 2018 einmal konzertiert haben. Was denken Sie über die Orgel dieses Konzertsaals?

Am Wichtigsten scheint mir die Proportion zwischen dem Instrument und dem Raum, die in Hamburg geradezu ideal gelungen ist. Es ist eine sehr energetische, dynamische und farbenreiche Orgel. Sie eignet sich deshalb hervorragend für die sehr rhythmischen, tänzerischen Stücke meines Rezitals.



Die Orgel der Kathedrale Notre-Dame de Paris, in der Thierry Escaich einer von drei Titularorganisten ist

Man hält die Orgel ja üblicherweise für ein erhabenes, geradezu heiliges Instrument und könnte deshalb denken, dass sie mit dem Tanz als Ausdruck von körperlichem Bewegungsdrang wenig zu tun hat.

Ich finde: Wenn man es so sieht, entgeht einem etwas. Diese Vorstellung, dass die Orgel etwas Dunkles, von uns Entferntes ist, habe ich überhaupt nicht. Für mich ist sie im Gegenteil etwas sehr Farbiges, Vitales. Bach benutzt sogar in seinen Fugen, zum Beispiel in der in diesem Programm aufgeführten Fantasie in g-Moll, Tanzformen. Sogar in sehr komplexer polyphoner Musik gibt es bei Bach eine Verbindung zum Körper, zum Fühlen des eigenen Körpers. Das ist mir sehr wichtig.

Ein verbindendes Element könnte man ja im Bandoneon, Piazzollas Instrument sehen. Im 19. Jahrhundert wurde es als eine Art mobile Orgel für Gottesdienste verwendet. Durch die spätere Entwicklung assoziiert man Bandoneon und Akkordeon dann eher mit der Sphäre des Tanzes und der Unterhaltung.

Unterhaltungs- und Varieté-Musik sind mir überhaupt nicht fremd. Mein erstes Instrument war das Akkordeon, und ich habe immer populäre Musik – Tango, Disco und Rock – gespielt. Es ist nicht selten vorgekommen, dass ich am Samstag auf einer Party und am Sonntag in der Kirche musiziert habe. Zu meinen nächsten Projekten gehört übrigens die Komposition eines Stücks für Orgel und Akkordeon.

Wie sind Sie denn eigentlich zur Orgel gekommen?

Ich entdeckte das Instrument im Alter von sieben Jahren, als ich meine Eltern in die Kirche begleitete. Später durfte ich einmal nach dem Gottesdienst auf der Orgel improvisieren. Da sagte der Priester zu mir: »Wenn Du nach dem Gottesdienst improvisieren kannst, kannst Du auch beim Gottesdienst improvisieren.« Insofern gibt es eine große Kontinuität in meiner Laufbahn. Ich habe seit diesem frühen Alter meine eigene Art zu Improvisieren entwickelt. Da gibt es keinen Bruch; ich setze heute fort, womit ich als Kind und als Teenager angefangen habe.

Es ist auffällig, dass es unter den bedeutenden deutschsprachigen Komponisten seit der Wiener Klassik, von Ausnahmen wie Anton Bruckner und Max Reger abgesehen, nur wenige Organisten gibt – und dass vielleicht auch deshalb die Fähigkeit zum Improvisieren weniger stark entwickelt wurde. In Frankreich ist das ja ganz anders – von François Couperin über César Franck, Gabriel Fauré und Olivier Messiaen bis zu Ihnen. Woran könnte das liegen?

Es existieren sicherlich nationale Unterschiede, die zum Teil auch mit Zufällen zu tun haben. In England gibt es zum Beispiel die große Tradition des Chorgesangs, durch den sich die Aufgabe der Orgel meistens auf die Begleitung beschränkte. Weil in Frankreich aus politischen und finanziellen Gründen der Chor in der Kirche eine kleinere Rolle spielte, konnte sich das Orgelspiel und mit ihm auch die Kunst der Improvisation stärker entwickeln. Zum Beispiel gibt es in Notre-Dame nach der Predigt eine bis zu 15 Minuten lange Improvisation. In Deutschland hat man die Gelegenheit zum Improvisieren während des Gottesdienstes viel weniger.

Der zweite Grund ist eher musikalischer Art. Die französische Musik beruhte stärker auf der Farbe, der Harmonie und auf der Flexibilität der Melodie, die deutsche auf Struktur und Form. Vielleicht war auch deshalb das Improvisieren für französische Musiker schon seit der Zeit von Couperin und Rameau selbstverständlicher.

Sie haben im Hinblick auf das Improvisieren mal von einem »Double approche« gesprochen, einer doppelten Herangehensweise, in der sich Tradition und Innovation verbinden.

Als Komponist und als Improvisator besteht zwischen beidem für mich kein Widerspruch. Mit meinen Studenten versuche ich zum Beispiel in verschiedenen musikalischen Stilen wie dem barocken oder dem romantischen zu improvisieren. Erst wenn diese Stile vollständig integriert sind, kann man weiter gehen. Wir brauchen diesen Hintergrund, um neue Wege zu finden. Eine meiner bevorzugten Formen ist die Passacaglia ...



Thierry Escaich

… Variationen über einer immer wieder wiederholten Bassfigur …

Ich liebe es, eine solche Struktur zu haben, die man dann verarbeiten und erweitern kann. Es ist gut, mit einer Beschränkung anzufangen. Die Improvisation einer Fuge ist wie ein Kampf zwischen einer strengen Form und der Freiheit. Man ist gezwungen, eine bestimmte Struktur zu respektieren und kann auf ihrer Grundlage zugleich etwas Neues entwickeln. Wenn man sich nur innerhalb einer Tradition bewegt, wird die Musik akademisch. Man muss an die Grenzen der Traditionen gehen.

Beethoven ist dafür ein perfektes Beispiel. Mit der Kraft seiner Inspiration hat er Modelle wie das der »Sonatenform« erweitert. In meinen Improvisationen nehme ich mir gerne Formen wie die Passacaglia oder das Scherzo vor und mache aus ihnen etwas Anderes. Aber es gibt immer eine Beziehung zu der Musik der Vergangenheit. Akkorde, die ich verwende, findet man auch bei Bartók oder Tschaikowsky, aber ich stelle sie eben in einen anderen Zusammenhang. Es geht nicht darum, die Tradition durch Innovation zu zerstören, sondern eine Balance zwischen beiden zu finden.

Ihr Programm endet mit Improvisationen unter dem Titel *Symphonic Dances*. Werden Sie dabei über Tänze improvisieren, die wir im Konzert vorher gehört haben?

Ich halte gerne bis zum letzten Moment offen, von welchem Thema ich mich anregen lasse. Für meine Improvisationen brauche ich als Inspiration das Element der Überraschung, auch oder sogar gerade, wenn das zu einer gewissen Nervosität führen kann. Improvisationen, die zu präzise vorbereitet sind, kommen mir etwas wie »fakes« vor. Manchmal bitte ich sogar das Publikum, mir eine Melodie vorzugeben. Das hängt natürlich von den jeweiligen Umständen ab, und in der Elbphilharmonie wird das wegen der Größe des Saals kaum möglich sein.

Ich weiß es noch nicht genau, aber in den *Symphonic Dances* werde ich mich sicherlich auf einige der im übrigen Programm gespielten Tänze beziehen; auf Musik von Gervaise oder auch auf einen Tango. Ich werde wahrscheinlich drei oder vier Tänze verwenden, die ohne Unterbrechung in einem Ablauf gespielt werden. Aber es wird nicht darum gehen, zu wiederholen, was zum Beispiel Piazzolla komponiert hat. Das Publikum wird die Modelle wiedererkennen, aber zugleich merken, dass ich meine eigene Sicht auf diese Tänze zeige.

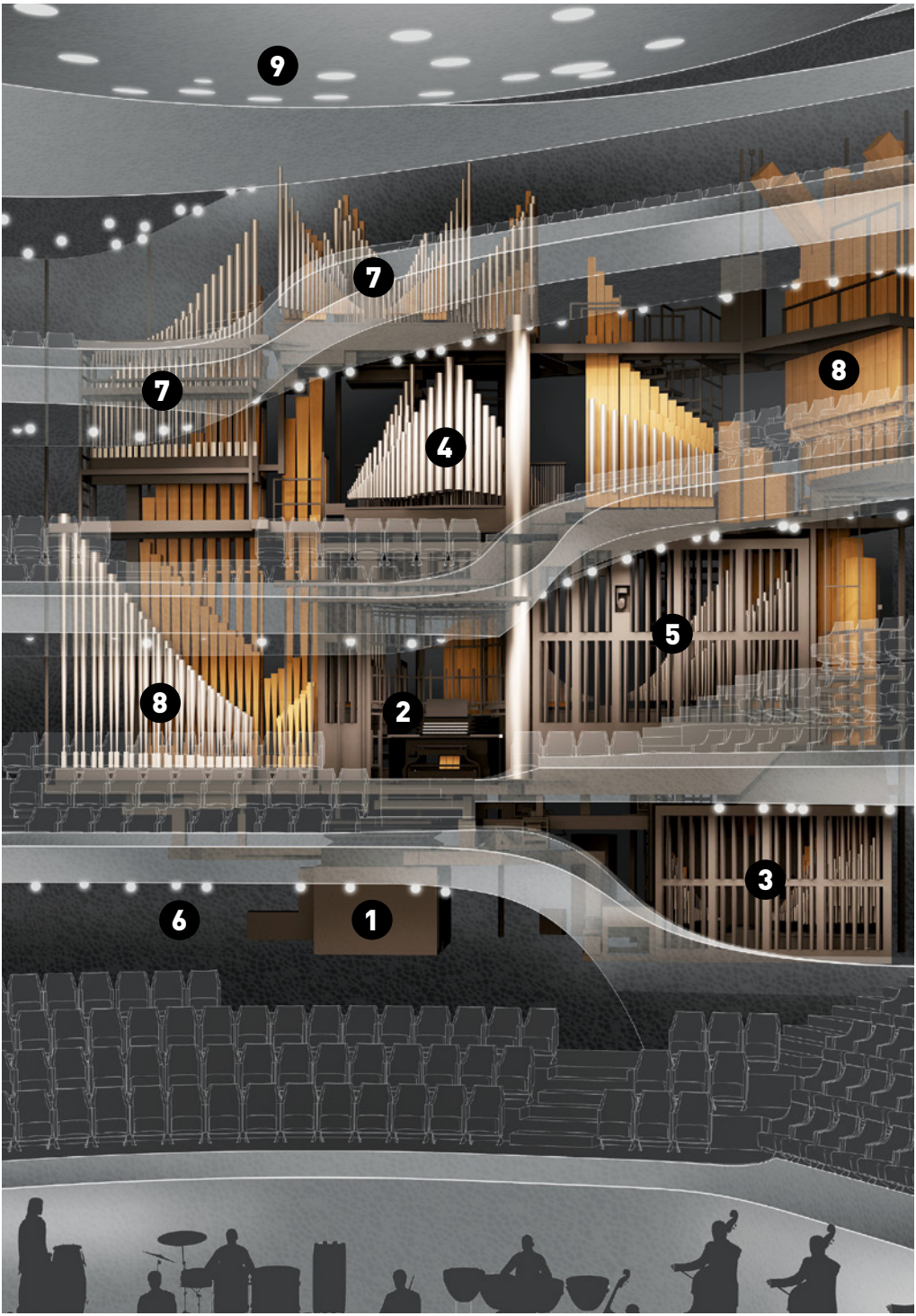
Und wofür steht das Adjektiv »symphonic«?

Ich will die Orgel so dicht wie möglich an die Möglichkeiten des Orchesters bringen. Es geht dabei nicht nur um die Lautstärke, sondern auch um die Entdeckung von Farben und Kontrasten. Auf jeden Fall soll es sehr orchestral werden.

INTERVIEW: BENEDIKT VON BERNSTORFF

Konzerte sowie spannende Artikel und Videos rund um die Orgel der Elbphilharmonie bietet auch die Mediathek unter www.elbphilharmonie.de

Zur Mediathek ›


9
7
7
8
4
5
8
2
3
6
1

Die Grafik zeigt einen Blick in die Orgel, der im Saal so nicht möglich ist. Denn weite Teile sind durch den sogenannten »Prospekt« verdeckt, die Schauseite, die sich aus den größten Metallpfeifen zusammensetzt. Eine Besonderheit der Elbphilharmonie-Orgel ist, dass man diese Pfeifen anfassen kann. Dazu sind sie mit einem speziellen Lack versehen, der keine Fingerabdrücke annimmt. Zudem sind die »Münder« der Pfeifen nach hinten gedreht, damit nichts hineinfallen kann.

1 WINDVERSORGUNG
Die Lunge der Orgel: Vier große Gebläse mit Elektromotoren erzeugen die zum Spielen nötige Luft.

2 SPIELTISCH
Von hier aus (oder vom mobilen, elektronisch verbundenen Duplikat auf der Bühne) lassen sich alle Pfeifen ansteuern. Jeder Klaviatur – vier Manuale für die Hände sowie Pedale für die Füße – sind bestimmte Pfeifenreihen mit einer individuellen Klangfarbe zugeordnet, sogenannte Register. Gruppen von Registern werden »Werke« genannt.

3 CHORWERK
Vom untersten Manual werden die Pfeifen des Chorwerks gespielt. Sie stehen in einem großen Kasten mit Türen, die über ein Fußpedal geöffnet und geschlossen werden können, um die Lautstärke zu variieren. Sie eignen sich gut, um einen Chor zu begleiten.

4 HAUPTWERK
Das klangliche Rückgrat der Orgel. Wie der Name schon vermuten lässt, entstehen hier die Haupt-Klangfarben der Orgel. Gespielt wird es auf dem zweiten Manual von unten.

5 SCHWELLWERK
Wie das Chorwerk ist auch dieses Werk »schwellbar«. Gespielt wird es auf dem zweiten Manual von oben. Hier stehen Register, die einen sinfonischen Klang erzeugen. Anzahl und Klangfarben der Pfeifen sind so gewählt, dass man das Schwellwerk sehr laut und auch ganz leise spielen kann.

6 ECHOWERK
Da das Echowerk hinter einer geschlossenen Wand steht und sein Klang nur indirekt durch die Orgel hindurch in den Saal gelangt, entsteht ein besonders sphärischer Eindruck – wie der Widerhall eines Echos.

7 SOLOWERK
Gespielt vom obersten Manual, enthält das Solowerk außergewöhnliche Klangfarben und einige sehr laute Register, die sich gut für hervorgehobene Melodien eignen.

8 GROSSPEDAL
Pfeifen dieses Werkes erklingen, wenn man die Orgel über die Pedale mit den Füßen spielt. Da hier die tiefsten Töne produziert werden, stehen hier auch die längsten und dicksten Pfeifen – darunter die größte Pfeife der Orgel, die über zehn Meter lang ist. Register mit kürzeren Pfeifen stehen in der Abteilung »Kleinpedal« hinter dem Solowerk.

9 FERNWERK
Das Fernwerk zählt zu den »Special Effects« der Orgel. Seine Pfeifen stehen im runden Klangreflektor, der mittig über der Bühne hängt, und erzeugen daher einen anderen räumlichen Klang als die Werke hinter dem Prospekt. Das Fernwerk kann von jedem Manual im Spieltisch bedient werden.



Blick ins Innere der Elbphilharmonie-Orgel

5081 PFEIFEN

Die Orgel der Elbphilharmonie ist ca. 15×15 Meter groß, wiegt etwa 25 Tonnen und ist minutiös in die »Weiße Haut« und die doppelte Außenwand des Großen Saales eingepasst. Sie besteht aus 5081 Pfeifen, deren Länge von gerade einem Zentimeter bis zu zehn Metern reicht. Sowohl in der Tiefe als auch in der Höhe kann sie damit Töne an der Grenze des Hörbaren erzeugen; besonders in der Tiefe kann man sie mehr fühlen als hören. 416 Pfeifen sind aus Holz gefertigt, die übrigen aus unterschiedlichen Zinnlegierungen. Pro Minute rauschen bis zu 180 Kubikmeter Wind hindurch – das Volumen einer 60-Quadratmeter-Wohnung mit drei Meter hohen Decken. Zudem wartet die Orgel mit einigen Spezialeffekten auf, etwa einem echten Schiffshorn und der Möglichkeit, den Luftstrom graduell zu steuern. Insgesamt haben an dem Instrument 45 Orgelbauer der traditionsreichen Firma Klais mehr als 25.000 Stunden gearbeitet. Rechts eine Liste aller Register; jedem Register entspricht ein Schalter am Spieltisch.

Kurze Erklär-Videos zur Orgel der Elbphilharmonie finden Sie auf www.elbphilharmonie.de in der Mediathek unter dem Stichwort #Orgel

Zur Mediathek ›

CHORWERK C-c^4
schwellbar, 8'/4' ausgebaut bis c^5

Konzertflöte	8'
Quintaton	8'
Bordun	8'
Viola	8'
Vox angelica	8'
Zauberflöte	4'
Violine	4'
Quintflöte	2 2/3'
Piccolo	2'
Terzflöte	1 3/5'
Larigot	1 1/3'
Septime	1 1/7'
Harmonia aetheria IV	2 2/3'
Orchesterclarinette	8'
Corno di Bassetto	8'
Tremulant	

HAUPTWERK C-c^4

Principal	16'
Principal major	8'
Principal minor	8'
Geigenprincipal	8'
Flaut major	8'
Bordun	8'
Octave	4'
Blockflöte	4
Quinte	2 2/3'
Octave	2'
Cornett V	8'
Mixtur IV	2'
Trompete	16'
Trompete I	8'
Trompete II	8'
Tremulant	

SCHWELLWERK C-c^4

Bordun	16'
Diapason	8'
Harmonieflöte	8'
Rohrflöte	8'
Viola di Gamba	8'
Vox coelestis	8'
Principal	4'
Traversflöte	4'
Doublette	2'
Nonencornett VI	2 2/3'
Mixtur IV	1 1/3'
Bombarde	16'
Trompete	8'
Hautbois	8'
Vox humana	8'
Tremulant	

ECHOWERK C-c^4
schwellbar

Lieblich Gedeckt	16'
Salicional	16'
Flaut amabile	8'
Vox Pileata	8'
Viola d'amour	8'
Flaut dolce	4'
Hohlflöte	4'
Cremona	4'
Heckelphon	16'
Engelshorn	8'

SOLOWERK C-c^4

Claribel	8'
Stentorgambe	8'
Horn	8'
Bombard Tuba	16'
Tuba mirabilis	8'

FERNWERK C-c^4
im Reflektor

Seraphonflöte	8'
Seraphonflöte	4'
Stentorklarinette	16'
Stentorklarinette	8'

PEDAL C-g^1

Flöte	32'
Untersatz	32'
Principal	16'
Flöte	16'
Subbass	16'
Violon	16'
Octavbass	8'
Cello	8'
Gedecktbass	8'
Octave	4'
Mixtur IV	2 2/3'
Contra Posaune	32'
Trombone	16'
Posaune	16'
Trompete	8'



Die Zahlen geben die Länge der längsten Pfeife (also des tiefsten Tones) im Register an, in der im Orgelbau übliche Maßeinheit »Fuß«. Ein Fuß entspricht ca. 32 cm.

IVETA APKALNA



»In diesem großen, runden Saal, wo die Blicke aus allen Richtungen kommen, fühle ich mich sehr wohl – wie in einem großen Wohnzimmer.« Iveta Apkalna (Foto), Titularorganistin der Elbphilharmonie, hat sich in den zehn Jahren an ihrer Wirkungsstätte bestens eingelebt. Sie kennt das monumentale Instrument der renommierten Orgelbaufirma Klais wie keine Zweite. Für das Geburtstagskonzert der Orgel hat die lettische Musikerin ein Best-of-Programm aus der vergangenen Dekade mit Werken von Mozart, Schostakowitsch, Liszt und Glass zusammengestellt – eine Reise von der Klassik über die Romantik bis zum modernen Minimalismus.

Mi, 27. Januar 2027 | 20 Uhr | Elbphilharmonie Großer Saal

Infos & Tickets ›

Es ist nicht gestattet, während des Konzerts zu filmen oder zu fotografieren.

IMPRESSUM
Herausgeber: HamburgMusik gGmbH
Geschäftsführung: Christoph Lieben-Seutter (Generalintendant), Jochen Margedant
Redaktion: Clemens Matuschek, Simon Chlosta, François Kremer, Julika von Werder, Ivana Rajič, Dominik Bach, Hanno Grahl, Janna Berit Heider, Nina van Ryn
Lektorat: Reinhard Helling
Gestaltung: breeder design
Druck: Flyer-Druck.de
Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier

Anzeigen: Antje Sievert, +49 40 450 698 03, office@kultur-anzeigen.com

BILDNACHWEIS
Thierry Escaich (alle: Marie Rolland); Pfeifen der Elbphilharmonie-Orgel (Maxim Schulz, Peter Hundert); Iveta Apkalna (Aiga Redmane)



WIR DANKEN UNSEREN PARTNERN

PRINCIPAL SPONSORS

Kühne-Stiftung
Julius Bär
Rolex

CLASSIC SPONSORS

AIDA Cruises
American Express
Aurubis AG
Berenberg
Breuninger
Commerzbank AG
Dr. Wolff Group
DZ HYP
GALENpharma
Hamburg Commercial Bank
Hamburger Feuerkasse
HanseMerkur
Jahr Gruppe
KRAVAG-Versicherungen
Wall GmbH
M.M.Warburg & CO
WEMPE

PRODUCT SPONSORS

Coca-Cola
Hawesko
Melitta
Meßmer
Ricola
Störtebeker

ELBPHILHARMONIE CIRCLE

FÖRDERSTIFTUNGEN

JEF – Not a Foundation
Claussen-Simon-Stiftung
Cyril & Jutta A. Palmer Stiftung
Ernst von Siemens Musikstiftung
G. u. L. Powalla Bunny's Stiftung
Haspa Musik Stiftung
Hubertus Wald Stiftung
Körber-Stiftung
Mara & Holger Cassens Stiftung

STIFTUNG ELBPHILHARMONIE

FREUNDESKREIS ELBPHILHARMONIE + LAEISZHALLE E.V.

KÜHNE STIFTUNG Julius Bär ROLEX

WWW.ELBPHILHARMONIE.DE