

NDR

Elbphilharmonie  
Orchester



Anja  
Bihlmaier  
&  
Javier  
Perianes

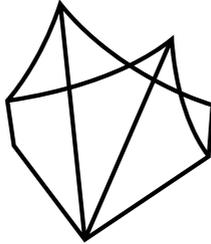
Freitag, 21.02.25 — 19.30 Uhr  
*Musik- und Kongresshalle Lübeck*  
Sonntag, 23.02.25 — 18 Uhr  
*Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal*

**ANJA BIHLMAIER**

*Dirigentin*

**JAVIER PERIANES**

*Klavier*



**NDR ELBPILHARMONIE  
ORCHESTER**

Einführungsveranstaltungen mit Julius Heile  
am 21.02. um 18.30 Uhr auf der Galerie (Wasserseite) der Musik- und Kongresshalle Lübeck,  
am 23.02. um 17 Uhr im Großen Saal der Elbphilharmonie

Das Konzert wird am 24.03.25 um 20 Uhr im Radio auf NDR Kultur gesendet.

**LOUISE FARRENC (1804 – 1875)**

Ouvertüre Nr. 2 Es-Dur op. 24

*Entstehung: 1834 | Uraufführung: Paris, 5. April 1840 | Dauer: ca. 7 Min.*

Andante maestoso – Allegro

**LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 – 1827)**

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4 G-Dur op. 58

*Entstehung: 1804–06 | Uraufführung: Wien, 22. Dezember 1808 | Dauer: ca. 35 Min.*

- I. Allegro moderato
- II. Andante con moto –
- III. Rondo. Vivace

— Pause —

**ROBERT SCHUMANN (1810 – 1856)**

Sinfonie Nr. 2 C-Dur op. 61

*Entstehung: 1845–46, rev. 1847 | Uraufführung: Leipzig, 5. November 1846 | Dauer: ca. 40 Min.*

- I. Sostenuto assai – Allegro, ma non troppo
- II. Scherzo. Allegro vivace – Trio I/II
- III. Adagio espressivo
- IV. Allegro molto vivace

*Dauer des Konzerts einschließlich Pause: ca. 2 Stunden*

# Auf „schwerem Weg“

**KOMPONISTIN, PIANISTIN,  
PROFESSORIN, VERLEGERIN  
UND MUTTER**

Neben ihrer 30-jährigen Tätigkeit als Klavierprofessorin sowie als Pianistin und Komponistin, war Louise Farrenc gemeinsam mit ihrem Mann auch als Musikverlegerin aktiv: Unter dem Titel „Le Trésor des pianistes“ brachte das Paar eine Anthologie historischer Werke für Tasteninstrumente heraus – darin Musik von Frescobaldi, Couperin oder aus dem Fitzwilliam Virginal Book. Außerdem veranstalteten sie Vortragsabende über diese frühen Werke und trugen damit wesentlich dazu bei, Alte Musik im Paris des 19. Jahrhunderts bekannt zu machen und wiederzubeleben. Louise und Aristide Farrenc hatten eine Tochter, Victorine, eine hervorragende Pianistin und ebenfalls Komponistin. Tragischerweise starb sie mit nur 32 Jahren an Tuberkulose. Dieser einschneidende Verlust bremste Louise Farrencs Kreativität abrupt aus – danach komponierte sie kaum noch und zog sich aus dem öffentlichen Leben zurück.

Louise Farrenc steht derzeit hoch im Kurs. Zusammen mit Kolleginnen wie Ethel Smyth, Amy Beach oder Florence Price taucht ihr Name geradezu inflationär auf Konzertprogrammen auf. Das ist die gute Nachricht. Die schlechte ist, dass ganze Gender- und Diversity-Debatten in der Gesellschaft nötig waren, um ein Repertoire „neu“ zu erschließen, das gute 150 Jahre zuvor längst große Aufmerksamkeit genoss.

„Die Franzosen bilden sich nicht wenig darauf ein, neben ihrer berühmten Sand auch eine Tonkünstlerin zu haben, die dieser an künstlerischem Werte nicht nachsteht“, berichtete der Korrespondent der deutschen „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ im Jahr 1846 aus Paris. Die Rede ist von ebenjener Louise Farrenc, die zu dieser Zeit bereits seit vier Jahren Klavierprofessorin am Pariser Conservatoire war und mit regelmäßigen Werkpremierern in den bedeutenden Konzertsreihen zu den von der Fachpresse meistbesprochenen Komponist:innen der Stadt gehörte. Anders als in Deutschland, wo Musikerinnen wie etwa Clara Schumann oder Fanny Hensel von (ihren) Männern gern mal bewusst „klein gehalten“ wurden, blickte die „Grande Nation“ offenbar mit Stolz auf jene Frauen, die sich in einer maskulin dominierten Szene durchgesetzt hatten. Und zwar im Fall von Farrenc nicht allein mit Blick auf die grundsätzliche Entscheidung für eine Karriere als Pianistin und Komponistin, sondern auch hinsichtlich der Wahl ihres Betätigungsfelds: Während andere Damen in Europa den Dunstkreis der Klavier-, Kammer- und Salonmusik nicht verlassen wollten oder sollten, widmete sich Farrenc ganz selbstverständlich auch den

## LOUISE FARRENC

Ouvertüre Nr. 2 Es-Dur op. 24

---

„großen“ Formen. Ja, sie widersetzte sich mit ihren drei Sinfonien, zwei Konzertouvertüren und groß besetzter Kammermusik nicht nur dem vorherrschenden Rollenbild, sondern auch dem allgemeinen Geschmack des Pariser Publikums. Kaum jemand anders (auch unter den Männern) kümmerte sich in der Opern-Hochburg damals nämlich um abstrakte Orchestermusik nach klassisch-romantischem, deutschem Vorbild.

Voll Anerkennung berichtete die „Revue et Gazette musicale de Paris“ daher, dass Farrenc „die leichten Erfolge der oberflächlichen Kompositionen verschmäht“ und „als Apostel des wahren Glaubens an den guten Geschmack“ jenen „schweren Weg geht, den heutzutage nur wenige Männer zu beschreiten vermögen“. Gerade einmal 30-jährig, wagte die bis dato auf das Klavier fokussierte Komponistin sich etwa konkret mit ihren Konzertouvertüren an eine anspruchsvolle Orchestergattung heran, die damals – mit wenigen Vorbildern bei Berlioz und Mendelssohn – noch brandneu war. Mag dabei der Beginn der Ouvertüre Nr. 2 Es-Dur mit ihren tragischen Moll-Akkorden noch der Opernliebe der Pariser Tribut zollen, folgt sie danach doch ganz dem Sonaten-Prinzip mit rein musikalischer Konflikt-dramaturgie: Nach den dynamischen und harmonischen Schattierungen der Einleitung bringt der energische Hauptteil ein gelöst bewegtes Haupt- und ein lyrisch-sanftes Seitenthema in Dur, driftet dazwischen aber immer wieder in dramatische Mollbereiche ab. Das gilt auch für die Durchführung, in der die exponierten Themen kunstvoll miteinander verflochten werden. – Ein vielversprechender Auftakt zu Farrencs sinfonischem Œuvre!

*Julius Heile*



*Louise Farrenc (anonymes  
Gemälde von 1855)*

### WIEDERENTDECKUNG NACH 100 JAHREN

---

Louise Farrencs Musik war zu ihren Lebzeiten ausgesprochen gut bekannt. Von ihren 49 Werken mit Opuszahl sind 41 gedruckt worden, nicht nur in Frankreich, sondern auch in England und Deutschland. Unter diesen Veröffentlichungen finden sich allerdings gerade nicht die Orchesterwerke. Dennoch sind Aufführungen der drei Sinfonien und zwei Ouvertüren in Frankreich, aber auch in Dänemark, Belgien und der Schweiz belegt. Insbesondere die Premiere ihrer Dritten Sinfonie war ein großer Erfolg in Farrencs Karriere. Nach ihrem Tod indes geriet die Komponistin für rund 100 Jahre völlig in Vergessenheit. Erst eine wissenschaftliche Publikation machte ihren Namen in den 1980er Jahren wieder bekannt, zudem hat die musikwissenschaftliche Geschlechterforschung in den letzten Jahren viel zur Farrenc-Renaissance beigetragen.

# Des Guten und Starken zu viel?



*Ludwig van Beethoven, Gemälde von Isidor Neugaß (1806)*

## *Beethovens vielleicht größtes Klavierkonzert.*

Robert Schumann über das  
Vierte Klavierkonzert

„Da haben wir denn auch in der bittersten Kälte von halb sieben bis halb elf ausgehalten und die Erfahrung bewährt gefunden, dass man auch des Guten – und mehr noch, des Starken – leicht zu viel haben kann.“ – Es sind aus heutiger Perspektive Luxus-Probleme, über die sich Johann Friedrich Reichardt hier beklagt. Denn so mancher Beethoven-Fan der Nachwelt wäre wohl nur zu gern dazu bereit gewesen, die nötige Ausdauer aufzubringen, die es erfordert hätte, um an jenem denkwürdigen Abend des 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien dabei gewesen zu sein. In einem selbst für damalige Verhältnisse ungewöhnlichen Konzert-Marathon wurden hier unter anderem (!) Beethovens Fünfte und Sechste Sinfonie, die Chorfantasie und das Vierte Klavierkonzert mit dem Komponisten am Klavier erstmals einer größeren Öffentlichkeit vorgestellt – allesamt Werke also, die in der weiteren Musik- und Kulturgeschichte eine nicht wegzudenkende Bedeutung erlangen sollten. Allen Mängeln der nur schlecht vorbereiteten, zudem von Zwistigkeiten zwischen Beethoven und dem Orchester beeinträchtigten Aufführung zum Trotz harrete aber auch Reichardt sogar bis zum „achten Stück“ aus: „Ein neues Fortepiano-Concert von ungeheurer Schwierigkeit, welches Beethoven zum Erstaunen brav, in den allerschnellsten Tempis ausführte. Das Adagio, ein Meistersatz von schönem durchgeführtem Gesange, sang er wahrhaft auf

seinem Instrumente mit tiefem melancholischen Gefühl, das auch mich dabei durchströmte.“

Im Falle jenes „wunderbarsten, eigentümlichsten, künstlichsten und schwierigsten“ Beethovenschen Klavierkonzerts – wie es ein Kritiker der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ später formulierte – kam dort in der Tat ein Stück zu Gehör, das ebenso wie die Fünfte und Sechste Sinfonie einen Höhepunkt in der Entwicklungsgeschichte der Gattung markiert. Mit seiner in dieser Konsequenz völlig neuen Vermittlung zwischen dem Solisten und dem Orchesterpart, die hier nicht wettstreiten, sondern miteinander verschmelzen, legte es die Grundlage für eine Tradition des „sinfonischen Konzerts“ im 19. Jahrhundert, zu der bald nicht nur Schumann und Brahms bedeutende Beiträge liefern sollten.

Die Idee, das konzertante Prinzip in einen sinfonischen Zusammenhang zu integrieren, zeigt sich in Beethovens Viertem Klavierkonzert gleich zu Beginn: Im 1. Satz wird die konventionelle Reihenfolge umgedreht, indem das Klavier – und nicht das Orchester – die Vorstellung des musikalischen Mottos übernimmt. Dessen weiche Akkorde beinhalten ein viertöniges, rhythmisches Kernmotiv, das – hier ins Lyrische gekehrt – mit dem berühmten Thema aus der zeitgleich entstandenen und aufgeführten Fünften Sinfonie verwandt ist. Erst danach kann sich das Orchestertutti entfalten und bald auch ein zweites Thema in Moll präsentieren, das mit seinem punktierten Motiv und den Pizzicati in den Bässen besonders prägnant ist. Das eigentliche, im warmen Streichersatz singende Seitenthema wird erst später gemeinsam mit dem Klavier eingeführt. Der insgesamt lyrisch gestimmte Satz schlägt nur im Mittelteil dramatischere Töne an.

*Ein Konzert ist eine Abmachung zwischen Solist und Orchester, und von einem mit der „Waldsteinsonate“ großgewordenen Pianisten war kaum anzunehmen, dass er zahm am Bühnenrand wartete, während sich das Orchester weit-schweifig im Stil der „Eroica“ erging.*

Der Beethoven-Forscher Joseph Kerman über Beethovens Entscheidung, das Vierte Klavierkonzert direkt mit dem Einsatz des Klaviers zu beginnen

## OPERNSCENE FÜR KLAVIER

---

Im 2. Satz des Vierten Klavierkonzerts bezieht sich Beethoven offenbar auf die Opern-Tradition des begleiteten Rezitativs. Im Unterschied zum gewöhnlichen Rezitativ wurde es nicht vom Cembalo, sondern vom Orchester (meist von den Streichern) untermalt und war in der Oper des 18. Jahrhunderts besonders dramatischen Momenten vorbehalten. Darüber hinaus gibt es Parallelen zu einigen Opern-Arien etwa von Mozart, die nur von Streichern im altertümlichen, punktierten Stil begleitet werden (z. B. Donna Elviras Arie „Ah fuggi il traditor“ aus Mozarts „Don Giovanni“). Mit der Kontrastierung von Klavier und Streichern beginnt im Übrigen schon der 1. Satz des Klavierkonzerts, der damit also bereits „jene Opposition der Kräfte“ vorführe, so der Beethoven-Forscher Lewis Lockwood, „die im langsamen Satz dramatisch und rhetorisch gegenübergestellt werden – als sei das Klavier ein Opersolist und das Werk eine besondere Form des musikalischen Dramas.“

Ist hier die Einheit von Solist und Orchester angestrebt, so stellt der 2. Satz diesem Prinzip gerade das Gegenteil entgegen: Ein zunächst weniger auf Austausch denn auf Abgrenzung zielender Dialog zwischen Klavier und Streichern ist nun das dramaturgische Konzept dieser geradezu opernhafte Szene. Unüberhörbar liegt der Musik eine poetische Idee zugrunde, und es war Adolph Bernhard Marx, der dazu erstmals die in der Folge oft rezipierte Vorstellung von Orpheus (= Klavier), der die Furien der Unterwelt (= Orchester) zu besänftigen versucht, assoziierte. Spannend ist es zu verfolgen, wie sich das selbstbewusst auftrumpfende Rezitativ der Streicher und der sanfte Klaviergesang zunehmend annähern: Die Gesten des Klaviers werden immer flehender, während sich die Streicher allmählich beruhigen. Am Ende behält das Klavier die Oberhand: Nach einer Kulmination in erregten Trillerketten lassen sich in den leisen Streichern nur mehr gleichsam „geläuterte“ Reste des ehemals drohenden Motivs vernehmen.

Die fröhliche Stimmung des 3. Satzes kann sich nach diesem kurzen Drama erst Schritt für Schritt durchsetzen: Das marschartige Thema wird leise vorgestellt, bevor später dann sogar Trompeten und Pauken zum Orchester treten. Wer genau hinhört, kann im sanften Seitenthema übrigens eine melodische Wendung entdecken, die durchaus an die berühmte, natürlich viel später komponierte Melodie auf „Freude, schöner Götterfunken“ aus Beethovens Neunter Sinfonie erinnert.

*Julius Heile*

# Sinfonie als Therapie

„In mir paukt und trompetet es seit einigen Tagen sehr.“ – Das schrieb Robert Schumann im September 1845 an seinen geschätzten Kollegen und Freund Felix Mendelssohn Bartholdy. Gemeint war ein musikalischer Einfall, der dem Komponisten damals im Kopf herumschwirrte. Genauer gesagt eine Fanfare, standesgemäß von Pauken und Trompeten gespielt, die seine Zweite Sinfonie eröffnen sollte. Man läge aber auch nicht ganz falsch, interpretierte man die Worte als Beschreibung tönenden Wahnsinns. Denn zur selben Zeit wurde Schumann von einer schweren Erkrankung geplagt, die er sich bereits im Sommer des vorangegangenen Jahres zugezogen hatte und die ihn in Wellen bis an sein tragisches Lebensende begleiten sollte. Schon bei der Aufzählung der Symptome wird einem ganz schlecht: Schumann litt an „großer Abspannung“ und „Nervenschwäche“, an Angstzuständen, Schlaflosigkeit, Schwindelanfällen, Kopfschmerzen, „Verstimmung des Gehörorgans“ und „Augenschwäche“. Alles strengte ihn an. Man wundert sich, dass er mit seiner Frau Clara in solchem Zustand überhaupt noch einen Umzug von Leipzig nach Dresden bewältigte. Nicht der optimale Zeitpunkt, möchte man meinen. Und eigentlich auch nicht der beste Schachzug: Dresden empfanden die Schumanns als „musikalisches Nest“, wo das Publikum aus verstockten Aristokraten bestand und das Hauptinteresse der Oper und einem Kapellmeister namens Richard Wagner galt. Ein sensibler Musiker wie Schumann hatte hier wenig Freude, zumal ihm Wagner mit der viel beachteten Premiere seines „Tannhäuser“ soeben auch noch jede Hoffnung auf ein eigenes Durchstarten im Bereich des Musiktheaters zunichte gemacht hatte ...



*Robert Schumann mit seiner Frau Clara, Lithografie von Eduard Kaiser (1847)*

## SINFONIKER SCHUMANN

---

Robert Schumann war von Haus aus Pianist. Zehn Jahre lang schrieb er fast nur Werke für Klavier. Danach tastete er sich über das Kunstlied langsam an die größeren Gattungen heran, von denen die Sinfonie seit Beethoven für die anspruchsvollste Herausforderung eines Komponisten gehalten wurde. Der erste Versuch einer g-Moll-Sinfonie von 1832/33 hatte Schumann noch nicht zufriedengestellt. Erst 1841 kam er mit seiner Ersten Sinfonie heraus und noch im selben Jahr skizzierte er die nächste, die in überarbeiteter Fassung später seine Vierte werden sollte. Die Zweite ist also chronologisch bereits sein dritter Sinfonientwurf; es folgte noch die „Rheinische“.

**ROBERT SCHUMANN**  
*Sinfonie Nr. 2 C-Dur op. 61*

---



*Aus Schumanns eigenhändiger Partitur der Zweiten Sinfonie*

*Was Beethoven in den Werken der letzten Periode seines Schaffens gewollt und vollbracht hat, Werke, die der Tonkunst noch eine ferne Zukunft offen halten, dem hat nach ihm kein Anderer als Schumann entsprechenden Ausdruck zu geben vermocht.*

Die „Neue Zeitschrift für Musik“ 1849 zu Schumanns Zweiter Sinfonie

In dieser unbefriedigenden Gesamtsituation nun stürzte sich Schumann in die Arbeit. Und zwar auf einem Feld, das ziemlich diametral zu dem stand, womit man in Dresden populär werden konnte. Aber darum ging es ihm offenbar auch gar nicht. Ausgerechnet „fleißige Fugenstudien“ am Beispiel Johann Sebastian Bachs sollten Schumann von seinem Leiden befreien! Was für jeden Kompositionsschüler nach Malträtierung klingt, brachte tatsächlich den erwünschten Effekt: Mit Bach therapierte sich Schumann aus seiner Schaffens- und Lebenskrise heraus und begann noch im Dezember 1845 mit den konkreten Skizzen zur neuen Sinfonie – mithin dem glatten Gegenstück zu einer modernistischen Oper Wagnerischen Zuschnitts. Ja, anstatt dem Beitrag zur althergebrachten Gattung einen gänzlich frischen Anstrich zu verleihen, spickte Schumann ihn sogar mit allerlei deutlichen Bezügen zur musikhistorischen Tradition des 17. bis 19. Jahrhunderts. So ist die erwähnte Trompeten-Fanfare, die das Werk eröffnet und wie ein Motto durchzieht, ein beinahe wörtliches Zitat des Beginns von Joseph Haydns Sinfonie Nr. 104. Die polyphone Verflechtung der Streicherstimmen gleich in der Einleitung zum 1. Satz ist wiederum kaum ohne die vorherigen Bach-Studien denkbar. Überdies betont Schumann seinen Respekt vor dem altherwürdigen Thomaskantor im zweiten Trio des 2. Satzes sogar durch ein Zitat der B-A-C-H-Tonfolge, im 3. Satz durch eine Anlehnung des c-Moll-Themas an die Triosonate aus Bachs „Musikalischem Opfer“ sowie durch eine barockisierende Fugato-Passage im Mittelteil. Das strahlende Finale als Zielpunkt der ganzen Sinfonie erinnert ferner nicht nur an die Dramaturgie von Mozarts „Jupiter“-Sinfonie oder Beethovens Neunter, sondern spielt im Hauptthema auch an die bekannte Eröffnungsmelodie von Mendelssohns „Italienischer“ Sinfonie an. Schließlich fällt ganz am Ende der

Sinfonie einem Zitat aus Beethovens Lieder-Zyklus „An die ferne Geliebte“ eine wichtige Rolle zu. Und nicht umsonst stellten zeitgenössische Beobachter in dieser C-Dur-Sinfonie später eine unverkennbar Beethovenische, „plastische, objektive Ausprägung der Gedanken“ fest, die das „Phantastische“ früherer Werke ablöse. – Die Vergangenheit sollte es richten, könnte man denken. In ihr fand Schumann offenbar den rettenden Anker in der Krise.

Ganz so einfach ist es dann aber doch nicht. Denn bei aller historischen Rückkopplung ist Schumanns Zweite Sinfonie durchaus auch ehrgeizig experimentell konzipiert. Das Streben nach der von ihm propagierten „romantischen Einheit“ erreicht hier einen Höhepunkt. Nicht nur die Motto-Fanfane sorgt für satzübergreifende Geschlossenheit, auch innerhalb der einzelnen Sätze sind die Motive miteinander verbunden. So ist das Hauptthema des 1. Satzes aus den Streicherbewegungen der Einleitung gewonnen, die beiden Trios des 2. Satzes hängen auf einer tieferen Ebene mit den Scherzo-Rahmenteilern zusammen und die klagende Melodie des 3. Satzes verwandelt sich im Finale in ein tänzerisches Seitenthema.

Ganz im Sinne der Romantik dient nun diese musikalische Einheit gewissermaßen sogar dazu, die Zerrissenheit in Schumanns Psyche zu überwinden. Denn auch diese hat natürlich ihre Spuren in der Zweiten Sinfonie hinterlassen. „Ich skizzierte sie, als ich physisch noch sehr leidend war“, gestand der Komponist seinem Biografen Wilhelm Josef von Wasielewski, „ja ich kann wohl sagen, es war gleichsam der Widerstand des Geistes, der hier sichtbar influert hat und durch den ich meinen Zustand zu bekämpfen suchte. Der erste Satz ist voll dieses Kampfes und in seinem Charakter sehr launenhaft, widerspenstig.“ In der Tat wäre die ziellos

## SINFONISCHES SORGENKIND

---

An seiner Zweiten Sinfonie arbeitete Schumann außergewöhnlich lange. Nach den ersten Ideen im September 1845 und Skizzen im Dezember desselben Jahres zog sich die fertige Ausarbeitung und Instrumentation noch fast über das ganze nächste Jahr hin. Die Uraufführung fand im November 1846 im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung von Felix Mendelssohn statt und war ein eher mäßiger Erfolg. Vielleicht überforderte die subjektiv motivierte, moderne Zerrissenheit der Musik das Publikum. Vielleicht war aber auch einfach das überlange Programm des Konzerts schuld, was zur einzigen Verstimmung im sonst sehr guten Verhältnis zwischen Mendelssohn und Schumann führte. Für die Drucklegung revidierte und kürzte Schumann im Sommer 1847 die Sinfonie, die daraufhin sehr viel besser aufgenommen wurde. Mittlerweile war er als Komponist so anerkannt, dass er sein Werk stolz und ohne Bedenken „Seiner Majestät dem König von Schweden und Norwegen Oskar I. ehrfurchtsvoll“ widmen konnte. Zum Dank erhielt er eine goldene Medaille.

*Die Symphonie  
schrieb ich im  
Dezember 1845  
noch halb krank;  
mir ist's, als müßte  
man ihr dies anhö-  
ren. Erst im letzten  
Satz fing ich an  
mich wieder zu  
fühlen; wirklich  
wurde ich auch  
nach Beendigung  
des ganzen Werkes  
wieder wohler.*

Schumann 1849 an den Leiter  
des Hamburger Musikvereins  
Georg Dietrich Otten

kreisende Bewegung der Streicher in der Einleitung zu diesem 1. Satz leicht als Suche nach Halt zu deuten, den die noch alles andere als triumphal intonierte Fanfare zwar verspricht, aber fern und unerreichbar wirken lässt. Das zackig punktierte Hauptthema des folgenden Allegro mutet daraufhin an, als ob sich hier jemand zusammenreißen würde, einen anstrengenden Kampf auszustehen, immer mit dem erlösenden (Fanfare-)Ziel vor Augen, das gegen Ende des Satzes noch einmal seinen großen mahnenden Auftritt hat. Die Schlacht ist aber noch nicht geschlagen: Im orientierungslos voranstürmenden Scherzo sind unschwer nervöse Anspannung, Schlaflosigkeit und Schwindelanfälle, die Schumann plagten, nachzuempfinden. Und wieder scheint am Ende das greifbare Ziel in Form der Fanfare auf. Das Adagio freilich führt nur einen weiteren Aspekt des Leidens vor Ohren: Jetzt ist es nicht wahnsinnige Rastlosigkeit, sondern im Gegenteil tiefer Schmerz, der in emphatischen Intervallsprüngen, klagenden Vorhaltenden, chromatischen Bassgängen und einer bisweilen geradezu schrill hohen Violinstimme seinen Ausdruck findet. Hier hat die Fanfare keinen Platz, fast scheint die Chance auf Erlösung vergessen. Umso dringlicher, fast überstürzt reckt sich das Finale zu einer letzten Anstrengung auf. Die Aufbruchstimmung macht Mut, der Schmerz aus dem Adagio ist – sogar motivisch belegbar – von erwartungsvoller Freude abgelöst worden. Und natürlich kommt jetzt auch wieder die Fanfare ins Spiel. Ihr folgt ein letzter Anflug von Ohnmacht, dann – durch unüberhörbare Generalpausen vorbereitet – das Beethoven-Zitat: „Nimm sie hin denn, diese Lieder“. Ein Gruß an Clara, die Schumann tapfer durch die Krise begleitete? – Wie auch immer: Der Rest ist Fanfaren-Triumph, es „paukt und trompetet sehr“.

*Julius Heile*

# Anja Bihlmaier

Anja Bihlmaiers musikalische Intuition, ihr inspirierendes Charisma und die Fähigkeit, Leidenschaft mit Präzision zu verbinden, hat sie zu einer der führenden Dirigentinnen ihrer Generation gemacht. Seit August 2021 ist sie Chefdirigentin des Residentie Orkest Den Haag; im September 2024 wurde sie außerdem zur Ersten Gastdirigentin des BBC Philharmonic Orchestra ernannt. Zu den bemerkenswerten Debüts der vergangenen Saison gehören ihre Einladungen zum London Philharmonic Orchestra, hr-Sinfonieorchester, National Symphony Orchestra Washington, Orchestre National Capitole Toulouse, Mahler Chamber Orchestra, Sydney und Melbourne Symphony Orchestra, zu den Wiener Symphonikern sowie zur Salzburger Mozartwoche. Anja Bihlmaier hat ein breit gefächertes Repertoire, das von Haydn über Dvořák, Debussy, Sibelius, Mahler und Strauss bis hin zu Bartók, Schostakowitsch, Britten, Bernd Alois Zimmermann, Galina Ustwolskaja und Unsuk Chin reicht. Als passionierte Operndirigentin sammelte sie langjährige Erfahrung durch Positionen an der Staatsoper Hannover, dem Theater Chemnitz und dem Staatstheater Kassel sowie als Gastdirigentin an der Wiener Volksoper und quer durch Skandinavien, hier besonders in Malmö („A Midsummer Night's Dream“), Trondheim („Faust“), Tampere („Der fliegende Holländer“) und Oslo („La traviata“). Nach ihrem Studium an der Freiburger Hochschule für Musik bei Scott Sandmeier war Bihlmaier Stipendiatin am Salzburger Mozarteum und vertiefte ihre Kenntnisse bei Dennis Russell Davies und Jorge Rotter. Anschließend wurde sie in das Dirigentenforum aufgenommen und erhielt ein Stipendium der Brahmsgesellschaft Baden-Baden.



## HÖHEPUNKTE 2024/2025

- Konzerte mit den Münchner Philharmonikern, dem WDR Sinfonieorchester, Konzerthausorchester Berlin, Bergen Philharmonic Orchestra, Swedish Radio Symphony Orchestra, Seattle Symphony Orchestra, Toronto Symphony Orchestra, Orquesta Nacional de España, Orquesta Sinfónica de Galicia und mit den Göteborger Symphonikern
- Mahlers Neunte mit dem National Symphony Orchestra in Dublin
- Gastspiel mit dem Residentie Orkest Den Haag beim Beethovenfest Bonn im Rahmen einer dreijährigen Residenz
- Neuproduktion an der Staatsoper Berlin
- Rückkehr zu den BBC Proms mit dem BBC Philharmonic Orchestra und mit einer „Carmen“-Produktion des Glyndebourne Festivals

## Javier Perianes



### HÖHEPUNKTE 2024/2025

---

- Spanische Erstaufführung von Francisco Colls „Ciudad sin sueño“ in Valencia
- Auftritte u. a. mit dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Orchestre National Capitole Toulouse, Residentie Orkest Den Haag, BBC Scottish Symphony Orchestra, San Diego, Sydney und Vancouver Symphony Orchestra
- Alle fünf Beethoven-Konzerte mit dem Orquestra de la Comunitat Valencia
- Klavierabende in der Wigmore Hall London, bei Radio France in Paris, beim Festival Pianistico Internazionale di Brescia e Bergamo und in Adelaide
- Tournee mit Tabea Zimmermann mit Konzerten u. a. im Concertgebouw Amsterdam und in der Alten Oper Frankfurt

Die internationale Karriere von Javier Perianes führte ihn in die renommiertesten Konzertsäle und zu den besten Orchestern der Welt, wo er mit berühmten Dirigent:innen wie Daniel Barenboim, Charles Dutoit, Zubin Mehta, Gustavo Dudamel, Klaus Mäkelä, Gianandrea Noseda, Gustavo Gimeno, Santtu-Matias Rouvali, Simone Young und Vladimir Jurowski zusammenarbeitete. Er spielt regelmäßige Klavierabende auf der ganzen Welt und ist ein begehrter Kammermusiker, der oft mit der Bratschistin Tabea Zimmermann und dem Cuarteto Quiroga zusammen auftritt. Außerdem gastiert er bei renommierten Festivals wie den BBC Proms, dem Lucerne Festival, den Salzburger Pfingstspielen, dem Prager Frühling, dem Argerich Festival oder den Festivals von Grafenegg, La Roque-d'Anthéron, Ravello, San Sebastián, Granada und Ravinia. Zu den Höhepunkten seiner Karriere zählen Konzerte etwa mit den Wiener Philharmonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, den großen Orchestern von Chicago, Boston, San Francisco, Washington, New York, Los Angeles und Cleveland, dem Orchestre de Paris, London Philharmonic, Swedish Radio Symphony, Mahler Chamber und Budapest Festival Orchestra. Zu Javier Perianes' jüngsten Veröffentlichungen zählen die „Goyescas“ von Granados und die Sonaten Nr. 2 und 3 von Chopin. Sein Album „Jeu de Miroirs“ dreht sich um Ravel, das Album „Cantilena“ zusammen mit Tabea Zimmermann feiert die Musik Spaniens und Lateinamerikas. 2012 wurde Javier Perianes mit dem Nationalen Musikpreis des spanischen Kulturministeriums ausgezeichnet; 2019 wurde er bei den International Classical Music Awards zum „Künstler des Jahres“ gekürt.

**IMPRESSUM**

---

Herausgegeben vom  
**NORDDEUTSCHEN RUNDFUNK**  
Programmdirektion Geschäftsbereich I  
Orchester, Chor und Konzerte  
Rothenbaumchaussee 132  
20149 Hamburg  
Leitung: Dominik Deuber

**NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER**  
Management: Sonja Epping

Redaktion des Programmheftes  
Julius Heile

Die Einführungstexte von Julius Heile  
sind Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos

Heritage Images / Fine Art Images / akg-images (S. 5)  
akg-images / Beethoven-Haus Bonn (S. 6)  
akg-images (S. 9)  
Sotheby's / akg-images (S. 10)  
Marco Borggreve (S. 13)  
Josep Molina (S. 14)

Druck: Warlich Druck Meckenheim GmbH  
Das verwendete Papier ist FSC-zertifiziert.

Nachdruck, auch auszugsweise,  
nur mit Genehmigung des **NDR** gestattet.

[ndr.de/eo](http://ndr.de/eo)  
[youtube.com/NDRKlassik](https://youtube.com/NDRKlassik)