

Florian Heinisch

KLAVIERABEND

»Bridges To Freedom –
250 Jahre Unabhängigkeit
Amerikas«



4. JUNI 2024

ELBPHILHARMONIE

Mit diesem Recital kehrt der Hamburger Pianist Florian Heinisch ein weiteres Mal in die Elbphilharmonie zurück. Aus Anlass des 250. Jahrestags der Unabhängigkeit der USA hat er ein Programm zusammengestellt, das die tief gewachsenen Verbindungen zwischen den USA und Europa betont. Das Programm soll ein Zeichen setzen, wieder mehr aufeinander zuzugehen und Brücken zu bauen – grundlegende Voraussetzung für eine freie, demokratische Gesellschaft. Neben Komponisten, die in den USA geboren wurden und aus ganz unterschiedlichen biografischen Hintergründen kommen, sind deshalb mit Bartók und Schönberg auch solche vertreten, die dort zur Zeit des Dritten Reiches eine neue Heimat gefunden haben oder wie die in Tscheljabinsk geborene Komponistin Lera Auerbach aus anderen Ländern kommend in Amerika ihren Lebensmittelpunkt haben. Das Programm soll dazu inspirieren, dem nachzuspüren, was der Unabhängigkeit Amerikas zugrunde lag und seit 1776 die Geschichte der Demokratie visionär prägte: Freiheit, Toleranz und Offenheit.

Die Werke

Als Kind mittelloser jüdischer Immigranten aus St. Petersburg hätte **George Gershwin** wohl kaum geahnt, dass ihm seine „Rhapsody in Blue“ schlagartig zu weltweiter Berühmtheit verhelfen würde. Schon wenige Jahre nach der Premiere am 12. Februar 1924 verkauften sich die Aufnahmen millionenfach. Gershwin beschrieb sein Werk als ein „musikalisches Kaleidoskop Amerikas“ – ein Spiegelbild des riesigen Schmelztiegels. Seine innovative Verbindung von klassischer Tradition und Jazz-Elementen löste in Europa eine Begeisterungswelle für amerikanische Populärmusik aus. Inmitten dieser Euphorie entstanden 1926 seine „Three Preludes“. Ursprünglich waren die Erwartungen weit höher: Die Zeitschrift Vanity Fair hatte im März 1925 angekündigt, Gershwin arbeite an einem Zyklus aus 24 Klavierpräludien namens The Melting Pot – angelehnt an die Vorbilder von Bach und Chopin. Letztlich veröffentlichte er zu Lebzeiten jedoch nur drei dieser Stücke. **Das erste Präludium:** Maßgeblich von Blues und Charleston beeinflusst, erzeugen die synkopierten Rhythmen ein intensives Jazz-Gefühl. **Das zweite Präludium:** Eingeleitet durch eine sanfte, stetige Basslinie, entfaltet sich eine verführerische Melodie. Gershwin nannte es ein „Blues-Wiegenlied“, das nach einem kontraststarken Mittelteil zum

ursprünglichen Thema zurückkehrt. **Das dritte Präludium:** Von Gershwin als „Spanish“ bezeichnet, präsentiert es sich als rasanter Foxtrott. Auf eine kurze, dramatische Einleitung folgt ein Zusammenspiel zweier gegensätzlicher Melodien. Zwei dieser Präludien arrangierte Gershwin später für Violine und Klavier unter dem Titel „Short Stories“. Die „Three Preludes“ blieben das einzige Soloklavierwerk, das zu seinen Lebzeiten im Druck erschien.

Arnold Schönbergs „Fünf Klavierstücke op. 23“, entstanden zwischen 1920 und 1923, markieren einen der radikalsten Wendepunkte der Musikgeschichte. Sie stehen für den Moment, in dem die Moderne ihre bis dahin geltenden Fesseln endgültig abstreifte, um eine völlig neue Sprache zu finden. Nach einer jahrelangen Phase des Schweigens und Suchens präsentierte Schönberg mit diesem Zyklus die Geburtsstunde der Zwölftönigkeit. Während die ersten vier Stücke noch die Grenzen der freien Atonalität ausloten und durch ihre hochexpressive, fast nervöse Textur bestechen, bricht im finalen Walzer eine neue Ära an: Es ist das erste Werk, das konsequent auf einer „Reihe von zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ basiert. Doch op. 23 ist weit mehr als ein theoretisches Experiment. Schönberg

nutzt die knappe, aphoristische Form für enorme emotionale Verdichtung. Die Musik ist von starker Spannung durchzogen: **Filigrane Polyphonie** trifft auf schroffe Akzente. **Traditionelle Formen** – wie der Walzer – werden zitiert, aber durch neue Harmonik transformiert und in geheimnisvolles, schattenhaftes Licht gerückt. Jeder Ton scheint mit Bedeutung aufgeladen, jede Geste ist von einer psychologischen Tiefe, die an expressionistische Malerei erinnert. Für den Hörer eröffnet sich ein Klangraum von kristalliner Klarheit und zugleich hochemotionaler Intensität. Opus 23 ist nicht nur ein Meilenstein der Kompositionstechnik, sondern ein faszinierendes Dokument eines Künstlers, der die Trümmer der Romantik hinter sich lässt, um die Freiheit der Moderne zu ordnen. Ein Schlüsselwerk, das den Blick auf das, was Musik sein kann, für immer verändert hat. Die vollständige Uraufführung fand im Herbst 1923 in Hamburg statt, gespielt von Eduard Steuermann, dem wichtigsten Pianisten aus Schönbergs Umfeld, der bereits 1920 in Wien die ersten beiden Stücke des Zyklus erstmals der Öffentlichkeit präsentiert hatte.

Mit „**Postscript (to an unsent letter)**“ schuf der US-amerikanische Komponist **Sidney Corbett** (*1958) ein Werk von berückender Intimität und klanglicher Fragilität. Corbett, der in Chicago – Partnerstadt Hamburgs - geboren wurde und später bei György Ligeti in Hamburg

studierte, wirkt seit 2006 als Professor für Komposition in Mannheim. Er gilt heute als einer der profiliertesten Vertreter einer Musik, die das Verborgene und Spirituelle sucht. Das 2015 komponierte und Florian Heinisch gewidmete Stück ist weit mehr als klassische Programmmusik. Vielmehr fängt es jene besondere Stimmung ein, die einem „Nachtrag“ innewohnt: das Ausformulieren von Gedanken, die das Gegenüber nie erreichen werden. Töne scheinen aus dem Nichts zu entstehen und wieder in die Stille zurückzusinken – ganz im Sinne von Corbetts Credo: „Musik ist für mich ein Medium, um Räume zu betreten, die man mit Worten nicht erreichen kann. Es geht mir darum, die Stille hörbar zu machen.“ Das Werk greift zudem auf Corbetts frühere Auseinandersetzung mit der Renaissance zurück.

Mit ihren **24 Präludien für Klavier op. 41**, komponiert im Jahr 1999, knüpft **Lera Auerbach** an eine der ehrwürdigsten Traditionen der Musikgeschichte an. In der Nachfolge von Bach, Chopin und Schostakowitsch durchschreitet sie den Quintenzirkel und erschafft dabei einen Mikrokosmos, der weit über bloße Etüden hinausgeht. Auerbachs Präludien sind keine flüchtigen Skizzen, sondern hochkonzentrierte, psychologische Momentaufnahmen. In einer Sprache, die gleichermaßen virtuos wie tiefgründig ist, verbindet sie das Erbe der russischen Schule mit einer radikal

subjektiven, zeitgenössischen Ästhetik. Der Zyklus besticht durch seine extreme Kontrastwirkung und fast existenzielle Intensität: In wenigen Takten entfaltet Auerbach Welten, die zwischen zerbrechlicher Stille und eruptiver Gewalt schwanken. Sie nutzt barocke Strukturen wie die Fuge oder den Kanon nicht als formale Hülle, sondern als emotionales Spannungsfeld. Auerbach verzichtet auf dekoratives Beiwerk. Jedes der 24 Stücke fungiert als autonomes Prisma, das das Licht der Tradition bricht und in neuen, oft schmerzhaft schönen Farben reflektiert. Auerbach beweist hier eindrucksvoll, dass die alte Form des Präludiums auch im 21. Jahrhundert nichts von ihrer visionären Kraft verloren hat.

Mit „**China Gates**“ schuf **John Adams** 1977 eines seiner ersten reifen Meisterwerke. Das Stück entstand während einer ausgeprägten Regenzeit in Nordkalifornien für die damals erst 17-jährige Pianistin Sarah Cahill. Adams assoziierte den unaufhörlichen Fluss der Achtelnoten später mit dem stetigen Fallen jener Regengüsse. Der Titel verweist auf die „Logic Gates“ (Logikgatter) der frühen Computertechnologie – jene Schaltelemente, die den Informationsfluss steuern. In Adams' Komposition fungieren diese „Tore“ als harmonische Übergangspunkte: Das Werk wechselt nahtlos zwischen verschiedenen Modi, ohne seine fließende Grundstimmung zu verlieren. Dabei folgt die Architektur

einer strengen Symmetrie, die Adams als ein „beinahe perfektes Palindrom“ beschrieb. Adams schrieb über sein Werk: „Es erscheint mir als ein Stück, das nach einer echten Aufmerksamkeit verlangt, für Dunkelheit, Licht und die Schatten, die dazwischen existieren“ Diese Nuancen manifestieren sich in einem hypnotischen Sog, der an das Spiel von Reflexionen auf einer Wasseroberfläche erinnert. „China Gates“ fordert vom Interpreten äußerste Präzision und einen hochempfindlichen Anschlag, um die feinen Schattierungen hörbar zu machen. In seiner schwebenden Leichtigkeit ist das Werk ein Paradebeispiel für Adams' Fähigkeit, mathematische Strenge in pure Poesie zu verwandeln. Es ist ein klanglicher Minimalismus, der nicht auf Überwältigung setzt, sondern auf die Schärfung der Wahrnehmung.

Charles Ives' „Three-Page Sonata“, entstanden um 1905, ist eines der originellsten und zugleich rätselhaftesten Werke der Klavierliteratur. Ihr ironischer Titel – die Partitur umfasste im Manuskript tatsächlich nur drei Seiten – täuscht über die enorme Dichte und Komplexität hinweg. In rücksichtsloser Verdichtung komprimiert Ives die Form einer klassischen Sonate auf wenige Minuten. Das Werk ist ein Paradebeispiel für Ives' Pioniergeist. Er bricht mit traditionellen Hierarchien und lässt unterschiedlichste Welten unvermittelt aufeinanderprallen: Ives schichtet

verschiedene Tonarten und komplexe Rhythmen übereinander, die das Klavier an seine klanglichen Grenzen führen. Wie so oft bei Ives blitzen Fragmente von Volksliedern und volkstümlichen Tänzen durch die avantgardistische Struktur – Momente der Vertrautheit in einer radikal neuen Umgebung. Für Ives war Musik nie nur reine Ästhetik, sondern immer ein Ausdruck lebendiger Erfahrung und geistiger Freiheit. Er weigerte sich, Klänge nach „schön“ oder „unschön“ zu kategorisieren. Über seinen kompromisslosen Ansatz sagte er: „Was hat der Klang mit der Musik zu tun? (...) Musik ist das Wort Gottes, sie ist in der Seele, nicht im Gehör.“ In der „Three-Page Sonata“ verschmelzen intellektuelle Strenge und humorvolle Anarchie. Ives versah das Manuskript mit ironischen Kommentaren wie etwa der Anweisung an den Pianisten, eine Passage zu spielen „wie eine alte Dame, die ein Gebet spricht“. Es ist ein Werk, das den Hörer herausfordert, gewohnte Hörfade zu verlassen und sich auf ein musikalisches Abenteuer einzulassen, das trotz seiner Kürze eine ganze Welt umspannt.

Mit **Scott Joplin** trat Ende des 19. Jahrhunderts ein Visionär auf den Plan, der die populäre Musik Amerikas für immer verändern sollte. Als „King of Ragtime“ erhob er ein Genre, das oft als Unterhaltungsmusik in den Saloons des Westens abgetan wurde, zu einer ernstzunehmenden Kunstform. Seine Musik wurde zum stolzen Symbol der afroamerikanischen Kultur in einer Ära

tiefer gesellschaftlicher Spaltung; sie vereinte afrikanische Polyrhythmik mit der formalen Strenge europäischer Klassik. Der 1899 veröffentlichte „**Maple Leaf Rag**“ war der erste große Erfolg der Musikgeschichte, der sich als Notendruck millionenfach verkaufte. Das Stück ist ein Meisterwerk der Synchronisation: Während die linke Hand einen marschartigen Bass im 2/4-Takt hält, spielt die rechte Hand synkopierte Melodien. Diese Spannung zwischen Ordnung und Freiheit wurde zum Markenzeichen des Ragtime. Wurde er anfangs oft mit wilder Ausgelassenheit assoziiert, so zeigt „**The Entertainer**“ (1902) die vornehme Seite dieses Stils. Seine späte Renaissance in den 1970er-Jahren machte es zu einer der weltweit bekanntesten Melodien überhaupt. Joplin kämpfte zeitlebens gegen das Klischee, seine Musik sei lediglich „schnell“ oder „billig“. Er verstand seine Werke als klassische Kompositionen, die mit derselben Sorgfalt und Tiefe wie eine Sonate von Schubert gespielt werden sollten. Sein berühmtestes Credo: „Es ist niemals richtig, Ragtime schnell zu spielen. Ragtime ist ein Genre, das durch einen gemäßigten Zeitfaktor an Charakter gewinnt.“ Joplins Erbe ist weit mehr als Nostalgie. In einer Epoche, in der afroamerikanischen Künstlern oft der Zugang zur Hochkultur verwehrt blieb, schuf er Werke von zeitloser Eleganz und intellektuellem Anspruch. Seine Rags sind klingende Denkmäler eines kulturellen Selbstbewusstseins, das die Brücke zwischen dem 19. und dem 20.

Jahrhundert schlug und den Boden für den Jazz bereitete.

Mit „**Dream**“ schuf **John Cage** 1948 ein Werk von hypnotischer Ruhe und schwebender Schönheit. Es entstand als Begleitmusik für eine Choreografie seines Lebensgefährten Merce Cunningham und markiert eine Phase in Cages Schaffen, in der er sich von der harten Perkussivität seiner frühen Jahre hin zu einer meditativen, fließenden Tonsprache bewegte. In „Dream“ begegnet uns ein Cage, der die Zeit nicht füllen, sondern den Raum öffnen möchte. Das Stück basiert auf einer einzigen, weit geschwungenen melodischen Linie, die sich über einem resonierenden Bassfundament entfaltet. Es gibt keine dramatischen Zuspitzungen, keine motivische Arbeit im klassischen Sinne – die Musik ruht in sich. Das Pedal spielt eine entscheidende Rolle. Die Töne sollen ineinanderfließen, sodass ein stehender Klangteppich entsteht, der die Grenzen zwischen Anfang und Ende verwischt. Die sanften, nostalgisch anmutenden Harmonien erinnern an fernöstliche Skalen und spiegeln Cages beginnende Auseinandersetzung mit der Zen-Philosophie wider. Cages Suche nach Klarheit und Unmittelbarkeit beschränkte sich nicht auf die Musik. Eine seiner Lebensleidenschaften war die Mykologie. Als passionierter Pilzsammler verbrachte er zahllose Stunden in den Wäldern und fand dort eine Parallele zu seiner Kunst: die absolute Aufmerksamkeit für den Moment und das Unvorhersehbare. Er

pfl egte zu sagen: „Ich bin zu dem Schluss gekommen, dass man viel über Musik lernen kann, indem man Pilze sammelt.“ In beiden Disziplinen ging es ihm darum, das Ego zurückzustellen und die Dinge so zu akzeptieren, wie sie sind. Für Cage war Musik kein Ausdruck persönlicher Gefühle, sondern ein Fenster zur Realität. Sein wohl berühmtestes Credo fasst diese Haltung perfekt zusammen: „Ich habe nichts zu sagen und ich sage es, und das ist Poesie.“

Aaron Copland nahm in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts eine so dominante Stellung ein, dass er von Zeitgenossen und Nachwelt gleichermaßen als „Dean of American Music“ verehrt wurde. Dabei war sein Weg zum Inbegriff des amerikanischen Klangs keineswegs vorgezeichnet: Als Sohn jüdischer Einwanderer aus Litauen in Brooklyn geboren, musste Copland erst die Brücke zwischen der ehrwürdigen europäischen Tradition und der Identität der Neuen Welt schlagen. Die „**Passacaglia**“ entstand 1922 während seiner Studienjahre in Paris bei der legendären Nadia Boulanger. In diesem frühen Werk beweist er seine Meisterschaft, indem er eine barocke Form – ein achttaktiges, sich stetig wiederholendes Bassthema mit darüberliegenden Variationen – in eine moderne, fast architektonische Klangsprache übersetzt. Das Werk beginnt streng und spröde, schichtet die harmonische Spannung jedoch mit großer Intensität auf, bis sie sich in einer gewaltigen, spätromantisch

anmutenden Dramatik entlädt. Obwohl die Passacaglia noch stark von seinem europäischen Handwerk zeugt, markiert sie den Beginn einer Suche nach einer „amerikanischen“ Ausdrucksform. Ein kurzes, aber monumentales Stück, das den Weg ebnete für einen Klang, der heute weltweit als „typisch amerikanisch“ gilt. Copland entwickelte später jenen weiträumigen, klaren Stil, der die Weite der Prärie und den Optimismus der USA klanglich einfiel. Seine „Hits“ wie das Ballett „Appalachian Spring“ oder die monumentale 3. Sinfonie – deren Finale die berühmte „Fanfare for the Common Man“ zitiert – wurden zu patriotischen Hymnen. Sie prägten das kollektive Gehör Amerikas und machten ihn zum Prototyp des engagierten Künstlers, der auch in Krisenzeiten wie der Great Depression oder dem Zweiten Weltkrieg durch seine Musik Hoffnung und Zusammenhalt stiftete. Über die Leichtigkeit, mit der er den Geist seiner Heimat einfiel, sagte er: „Es ist ganz einfach, amerikanische Musik zu schreiben: Man muss nur ein Amerikaner sein und Musik schreiben, die man wirklich fühlt.“

Das Jahr 1926 ging als **Béla Bartóks** „Klavierjahr“ in die Musikgeschichte ein. Nach einer längeren kompositorischen Pause entfesselte er in seiner **Sonate für Klavier Sz 80** eine radikale, perkussive Energie, die das Instrument regelrecht in ein Schlagzeug verwandelt. Es ist ein Werk von archaischer Wucht, das gleichzeitig einer strengen Logik folgt. Die Sonate ist geprägt von unerbittlicher

Motorik und dissonanten Akkorden. Bartók bricht hier endgültig mit dem romantischen Ideal des „singenden“ Klaviers. Obwohl keine Volksmelodien zitiert werden, atmet jede Faser des Werks den Geist osteuropäischer Bauernmusik, in ihrer ungeschminkten, rhythmischen Vitalität. Trotz der klanglichen Aggressivität bleibt die klassische dreisätzig Form gewahrt, was dem Werk enorme innere Stabilität verleiht. Im rasanten Finalsatz verbindet Bartók barocke Spielfreude mit der rohen Energie der Moderne. Bartóks späterer Lebensweg war von den politischen Erschütterungen Europas gezeichnet. 1940 sah er sich gezwungen, seine ungarische Heimat zu verlassen und in die USA zu emigrieren. In New York verbrachte er seine letzten Jahre in materieller Bescheidenheit und von Krankheit gezeichnet, blieb jedoch seiner künstlerischen Integrität treu. Die Klaviersonate von 1926 wirkt rückblickend wie ein Manifest dieser Unbeugsamkeit. Über den schroffen Charakter und die technische Herausforderung äußerte sich Bartók gegenüber seinem Verleger fast entschuldigend, aber bestimmt: „Die Sonate ist sehr schwer, (auch für mich!), aber ich glaube, sie ist sehr wirkungsvoll.“ Für das Publikum ist das Werk eine faszinierende Begegnung mit einem Komponisten, der die Musik auf ihre elementaren Bestandteile – Rhythmus, Struktur und reine Kraft – zurückführte. Ein monumentaler Meilenstein der Klavierliteratur des 20. Jahrhunderts.

Der Pianist

Florian Heinisch stammt aus Johann Sebastian Bachs Geburtsstadt Eisenach. Er gastierte in zahlreichen Konzertsälen wie dem Amsterdamer Concertgebouw, dem Konzerthaus Berlin, der Londoner Wigmore Hall und der Salle Cortot in Paris und spielte mit namhaften Dirigenten, darunter Kent Nagano, und war bei Festivals wie den Musikfestspielen Usedom oder Palermo Classica zu Gast. Im September 2023 Henisch er mit dem Autor Oliver Hilmes an den von der Gestapo ermordeten Pianisten Karlrobert Kreiten. Er spielte auf Einladung des „HarbourFront Festivals“ und der Gedenkstätte Deutscher Widerstand Berlin Werke aus dem nicht mehr aufgeführten letzten Konzert Kreitens Hilmes las aus seinem Buch „Schattenzeit“ über dessen Leben und tragischen Tod. Als Hommage an Ludwig van Beethoven, dessen 250. Geburtstag 2020 weltweit gefeiert werden sollte, hatte Heinisch unter dem Titel Beethoven – „An die unsterbliche Geliebte“ ein Programm entworfen, das auch auf CD erschienen ist. Mit Vorliebe konzipiert er Konzertprogramme aus Werken des „klassischen Repertoires“ und Neuer Musik. 2020 beauftragte ihn der MDR mit der Kurzkomposition „Ludus Bacchus“ „Chimères“ wurde von ihm 2022 in der Reihe „Winners & Masters“ im Gasteig München uraufgeführt. Im „Hamburg Project“ erinnert Heinisch an Komponistinnen und Komponisten seiner Wahlheimat und bringt auch selten gespielte Werke – z.B. von C.P.E. Bach oder Fanny Hensel – auf die Bühne. Heinisch studierte Klavier an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ in Leipzig und anschließend in Karlsruhe. Er ist Preisträger hochrangiger Wettbewerbe, u.a. des Internationalen Grotrian-Steinweg-Wettbewerbs Braunschweig und des Kleinen Schumann-Wettbewerbs sowie des Bachwettbewerbs Köthen und des Internationalen Steinway Klavierwettbewerbs. Infos: www.florianheinisch.com.

Das Programm

GEORGE GERSHWIN (1898 – 1937)

Three Preludes

Allegro ben ritmato e deciso

Andante con moto

Agitato

ARNOLD SCHÖNBERG (1874 – 1951)

Fünf Klavierstücke op. 23

Sehr langsam

Sehr rasch

Langsam

Schwungvoll

Walzer

SIDNEY CORBETT (1960 -)

Postscript (to an Unsent Letter)

LERA AUERBACH (1973 -)

24 Präludien für Klavier op. 41 (Auswahl)

AARON COPLAND (1900 - 1990)

Passacaglia

Pause

JOHN ADAMS (1947 -)

China Gates

CHARLES IVES (1874 – 1954)

Three-Page Sonata

SCOTT JOPLIN (1868 – 1917)

The Entertainer

Maple Leaf Rag

JOHN CAGE (1912 – 1992)

Dream

BÉLA BARTÓK (1881 – 1945)

Sonate für Klavier Sz 80

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

IMPRESSUM

Herausgeber: in medias PR & Management GmbH

Gestaltung: Büro KLASS

Druck: Druckwelten

Fotos: Thomas Leidig (S. 1)

und Harald Schmitt (S. 10)



WWW.FLORIANHEINISCH.COM