

Impromptu & Mazurka

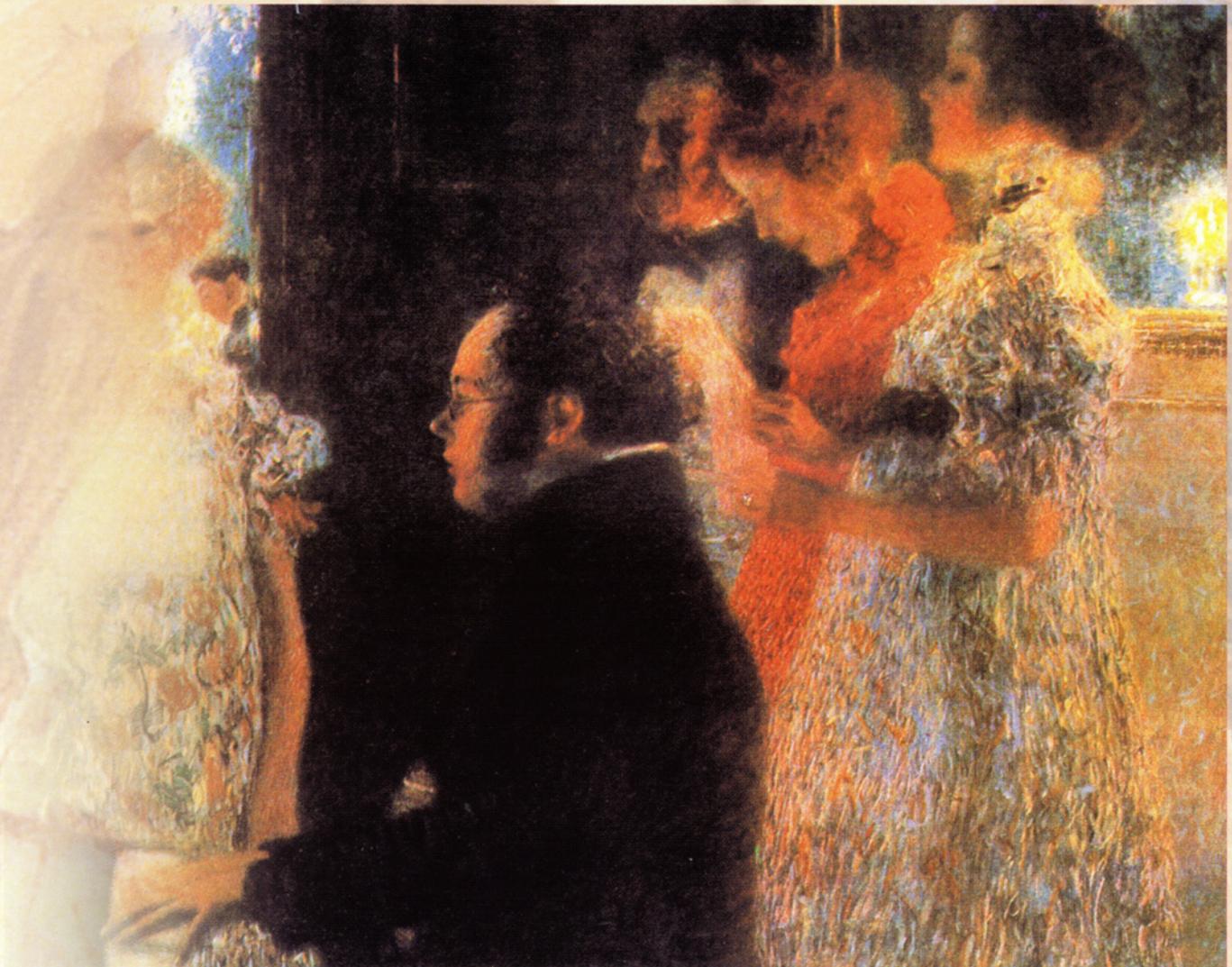
Eine Auswahl aus den späten

Impromptus von Schubert & Mazurkas von Chopin

präsentiert von

Eduard Stan, Klavier

Das **Impromptu** ist mit Schubert ebenso untrennbar verbunden wie die **Mazurka** mit Chopin. Wenngleich auch andere Komponisten wie z.B. Schumann, Chopin oder Fauré Impromptus komponiert haben, und die Mazurka nach Chopin weitere, vor allem polnische Meister wie Wieniawski oder Szymanowski, aber auch die Russen Tschaikowski und Skrjabin inspiriert hat, haben Schubert und Chopin die jeweilige Gattung zur Blüte geführt.



Programm

„Impromptu & Mazurka“

Franz Schubert
(1797 – 1828)

Impromptu f-moll D 935 Nr. 1 / Allegro moderato

Impromptu As-Dur D 935 Nr. 2 / Allegretto

Impromptu As-Dur D 899 Nr. 4 / Allegretto

Drei Klavierstücke (Impromptus) aus dem Nachlass D 946

1. es-moll / Allegro assai
2. Es-Dur / Allegretto
3. C-Dur / Allegro

- Pause -

Frédéric Chopin
(1810 – 1849)

6 Mazurkas (op. 56 und op. 59)

Mazurka c-moll op. 56 Nr. 3 / Moderato

Mazurka As-Dur op. 59 Nr. 2 / Allegretto

Mazurka C-Dur op. 56 Nr. 2 / Vivace

Mazurka a-moll op. 59 Nr. 1 / Moderato

Mazurka H-Dur op. 56 Nr. 1 / Allegro non tanto

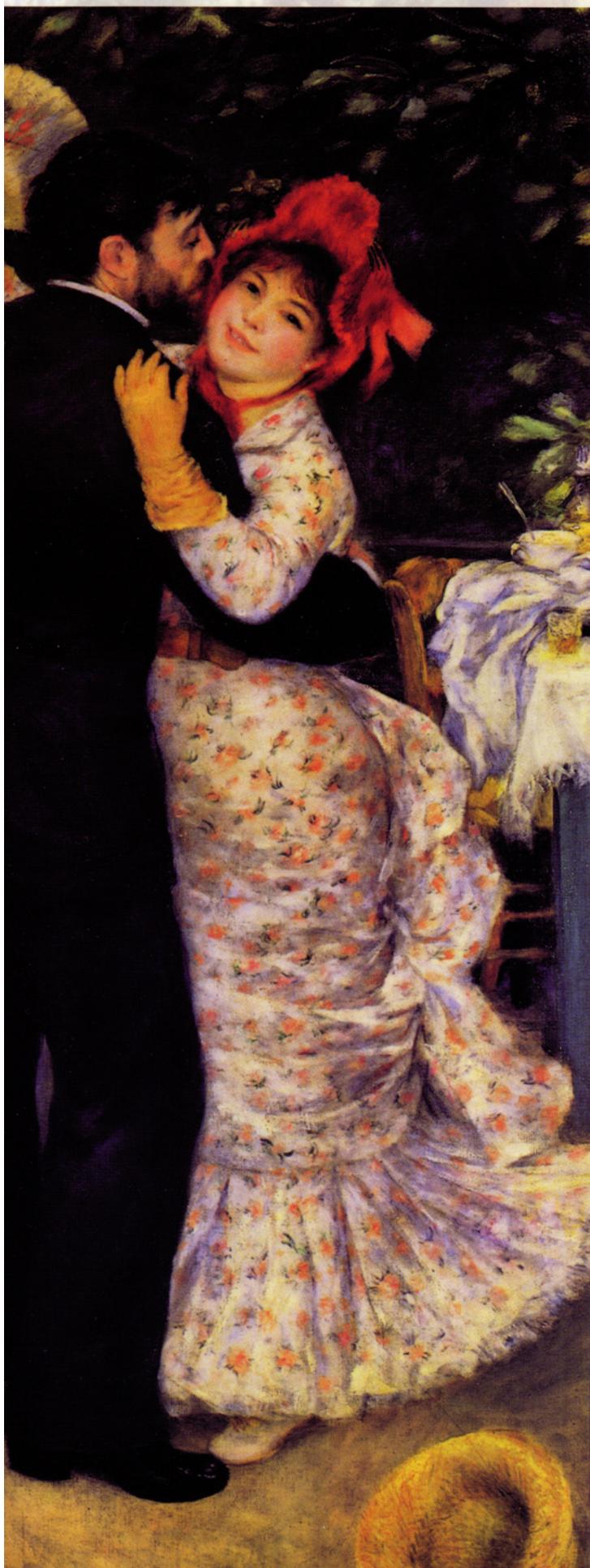
Mazurka fis-moll op. 59 Nr. 3 / Vivace

Polonaise fis-moll op. 44

Nach dem lateinischen Wortursprung („in promptu“) bezeichnet **Impromptu** „jede durch augenblickliche Veranlassung, ohne Vorbereitung und längeres Besinnen, hervorgebrachte geistige Produktion“ (so Wolff unter „Impromptu“ in „Allg. Encyclopädie der Wissenschaften und Künste“). Musikalisch bezogen beschreibt der Titel eine Komposition welche quasi improvisierend, gleichsam im Vorbeigehen entsteht – im scharfen Gegensatz etwa zum qualvollen Ringen in Beethovens Schaffensweise, welches eindrucksvoll durch seine Skizzenbücher dokumentiert ist. Als erster hat der böhmische Komponist Vorisek 1822 die Bezeichnung „Impromptu“ für die Form kleiner, lyrischer Klavierstücke verwendet.

Zweifellos kannte Schubert diese Kompositionen. Den neuartigen Stil aufgreifend, schuf er mit seinen 3 Impromptu-Zyklen – D 899 (op. 90) sowie D 935 (op. 142) mit jeweils 4 Werken 1827, ferner 1828 die „Drei Klavierstücke“ D 946 (aus dem Nachlass), welche auch die Bezeichnung „Impromptus“ tragen – einen eigenen Kosmos, der auf reicher motivischer Erfindungsgabe und zauberhaftem harmonischen Ausdruck gegründet ist.





Das komplexe **f-moll-Impromptu D 935/1** entwickelt sich aus einem stockenden, fast tragisch anmutenden und rhythmisch punktierten Beginn heraus, der zugleich als Abschluß fungiert. Zwischenzeitlich wird ein As-Dur-Thema von anrührender Innigkeit erreicht (dass simple Akkordrepetitionen so sublimen Themen generieren können, bezeugt die Größe Schuberts!), bevor wie von Zauberhand eine Wandlung nach as-moll vollzogen wird. Was nun geschieht kann als einer jener „magic moments“ in Schuberts Musik beschrieben werden, ist gleichsam der philosophische Nukleus, die Quintessenz des Werkes: Ein zutiefst bewegender, ja existentiell anmutender Dialog, dargestellt zwischen hohem und tiefem Register, zaghaft fragend, ungewiss antwortend, angstvoll und doch zuversichtlich, schmerzlich und doch versöhnlich zugleich. Marc Chagall sagte 1977 so wunderbar: „Mozart und Beethoven sind Genies – aber Schubert! Schubert ist ein Wunder!“

Vom Wechselspiel zwischen as-moll und As-Dur lebt auch das **Impromptu D 899/4**. (Dass Schubert gerade diese Tonartenkombination so sehr liebte, davon zeugt z.B. auch sein Lied „Auf dem Wasser zu singen“!) Es gehört mit seinen perlenden Akkordbrechungen der rechten Hand ebenso wie das von gesanglicher Schönheit getragene, im Charakter an Mendelssohns „Lieder ohne Worte“ erinnernde **As-Dur-Impromptu D 935/2** zu den beliebtesten Werken dieser Gattung.

Die drei **Klavierstücke D 946** entstanden im Mai 1828 und zählen zu Schuberts letzten Kompositionen. Diesen Impromptus haftet etwas Monumentales an. Sie wurden erst 40 Jahre nach Schuberts Tod durch Brahms veröffentlicht, und vermutlich fand dieser gerade am ersten Stück besonderen Gefallen, dessen Mittelteil in der Faktur des Klaviersatzes Parallelen zu Brahms' „Edward-Ballade“ op. 10/1 (1854) aufweist und dabei einen scharfen Kontrast zu den rastlosen, galoppartigen Eckteilen bildet. Für den Musikwissenschaftler stellt sich hier durchaus die Frage, wie lange vor Veröffentlichung des D 946 Brahms diese Schubert-Werke schon kannte.

Herzstück der Trias ist das unter formalen Aspekten sehr komplexe, rondoartige zweite Impromptu in Es-Dur, basierend auf einer ergreifend einfachen Melodie. Im B-Teil lässt uns Schubert im geheimnisvollen pp Todesschatten erahnen, die von harten Akzenten – gleichsam Schicksalsschlägen – durchsetzt sind. Der C-Teil: Ein neuerliches Schubert-Mirakel, auf der Grundlage einer „unendlichen Melodie“ die wiederum in as-moll beginnt... (Werden hier nicht Assoziationen zur Musik in „Schindlers Liste“ geweckt? Es liegt nahe dass John Williams, der in Zusammenarbeit mit Itzhak Perlman die Filmmusik zu Spielberg's Film komponiert hat, dieses Schubert-Werk kannte.)

Das letzte der drei Klavierstücke birgt in seiner tänzerischen Ausgelassenheit durchaus volkstümliche Züge: Könnte das synkopische Anfangsthema nicht auch von Bartók stammen, und meint man nicht zwischendurch eine böhmische Polka im Stile Smetanas zu hören? Man versteht, wie sehr Schubert – zusammen mit so vielen bedeutenden Komponisten nach ihm – von einem musikalischen Nährboden zehren konnte, der sich um Wien als Zentrum in einem Radius von nur wenigen Hundert Kilometern ausdehnte.

Zu Lebzeiten Chopins existierte Polen nicht mehr als souveräne Nation, sondern tragischer Weise nur noch als ein vages Gedankenkonstrukt, welches in einem Nationalismus im weiteren Sinne verwurzelt war. Vor dem Hintergrund der Zerschlagung des Landes gegen Ende des 18. Jh. durch benachbarte Mächte und der weiten Zerstreung der Bevölkerung war die polnische Frage ein in europäischen Krisen der 1830er und 1840er Jahre heiß debattiertes Thema. Der Nationalismus kristallisierte dabei zwei Facetten heraus: Eine politische – deren primäres Ziel die Wiederherstellung des Staates Polen war – und eine kulturelle, welche die nationale Identität anhand der Pflege polnischer Sitten und Bräuche, Sprachen, ethnischer Gruppen und sozialer Geflechte zu wahren suchte.

Chopins Mazurken (oder auch: Mazurkas) und Polonaisen stellen die bedeutendste musikalische Manifestation des polnischen Nationalismus im 19. Jh. dar. In diesem Kontext erscheint Robert Schumanns brisanter Kommentar zu den Mazurken als „unter Blumen eingesenkte Kanonen“ noch heute nachvollziehbar... Es ist ferner kein Zufall dass die Mazurka als polnischer Nationaltanz just zu jener Zeit an nationaler Bedeutung gewann, als Polen von der europäischen Landkarte verschwand.

Die **Mazurka** ist ein Konglomerat aus dreierlei Arten gesungener wie getanzer Bauern- und Volkstänze: dem Kujawiak (aus Kujawien, südwestlich von Thorn), dem Mazur (aus Masowien – der Gegend um Warschau) und dem Oberek, dessen Ursprungsort unbekannt ist. Gemeinsam ist allen Tänzen der Dreiertakt, der die üblicher Weise betonte 1. Zählzeit durch die Verlagerung der Betonung auf den 2. bzw. 3. Schlag des Taktes ad absurdum führt. Chopin hat in seinen Mazurken diese Volkstänze stilisiert, wobei für die Kunst des Meisters der Umstand spricht dass kein einziges Noten getreues Zitat nachweisbar ist. Der Komponist hat gleichsam nur den Geist und Charakter dieser Tänze eingefangen, so dass es dem Interpreten obliegt, Chopins Mazurken auf dem Klavier neu zu tanzen, zu dichten oder zu singen...

Ein weiteres Charakteristikum dieser Kompositionen ist deren Ambivalenz auf verschiedenen Ebenen: durch die Metamorphose der Stilisierung wirken sie oftmals volkstümlich und aristokratisch zugleich (wobei letzteres als Grundzug mehr der Polonaise entspricht), hier rhythmisch scharf pointiert und dort improvisatorisch frei, mit dem für Chopin so typischen Rubato (Chopin selbst wurde einmal nach einer Mazurken-Darbietung mit dem Befremden eines Zeitgenossen konfrontiert, der den Dreiertakt nicht mehr erkannte...) – aber vor allem in harmonischer Hinsicht ständig zwischen tonal und modal schweifend. Gerade in seinen späten Mazurken, zu denen die für dieses Programm ausgewählten Werke gehören, ist Chopin gleichsam suchend im Tonartenkreis unterwegs. Dabei gelangt er – immer wieder modulierend und z.T. höchst progressiv – an die Grenzen romantischer Harmonik.

Die Mazurken faszinieren durch eine Vielzahl an Nuancen: So ist der Einfluss Bach'scher Kontrapunktik z.B. im philosophisch anmutenden op. 56/3 mit seinen langen Orgelpunkten nicht zu leugnen (wie auch in op. 56/1 schließt diese Mazurka mit einer gewichtigen Coda), op. 56/2 hat wie wohl keine zweite Mazurka einen direkten Bezug zur echten Volksmusik und lässt in seinem bäuerlichen Gestus bereits Bartók vorausahnen (bezeichnend hier der Wechsel zwischen lydischer und reiner Quarte im Mittelteil!), und op. 59/3 ist ein prächtiger, regelwidrig in Moll stehender Oberek.

Die große **Polonaise fis-moll** gehört schon aufgrund ihrer Dimensionen – nur die „Polonaise-Fantaisie“ op. 61 ist länger – zu den bedeutendsten Werken der Gattung. In völlig neu- und einzigartiger Manier hat Chopin in diese Polonaise eine proportional sehr gewichtige Mazurka integriert. Mit dieser Mazurka hat Chopin im op. 44 einen Ruhepol geschaffen, der wunderbar mit den im Charakter von tragischem Pathos gezeichneten bzw. militärischen Trommelwirbeln suggerierenden Themenblöcken der Polonaise kontrastiert. Der Komponist äußerte in einem Brief vom 24. August 1841 an Fontana, das Werk sei „eine Art Polonaise, aber es ist mehr eine Phantasie“, was mit Blick auf den freieren Formaufbau nachvollziehbar ist. Die Dramatik des Ringens, der Anstrengung, der Wut und Beharrlichkeit nimmt in dieser Polonaise ein im Schaffen Chopins bis dahin ungeahntes Ausmaß an, so dass das Werk wie eine Apotheose der Heldentat und der patriotischen Kraft erscheint.

Copyright Eduard Stan

Im Pianisten **Eduard Stan** verbindet sich eine rumänische Seele mit einer auf deutschem Geistesgrund gewachsenen musikalischen Prägung. 1967 im multikulturellen Brasov (dt. Kronstadt) in Siebenbürgen geboren, kam er 1978 nach Deutschland und studierte an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover. Seine Lehrer waren u.a. Arie Vardi und Karl-Heinz Kämmerling, weitere künstlerische Impulse verdankt er Persönlichkeiten wie Herbert Blomstedt, Paul Badura-Skoda, Karl Engel und Boris Berman.

Mehrfach auf nationaler wie internationaler Ebene ausgezeichnet – Eduard Stan gewann Preise bei Wettbewerben in Köln, Hamburg und Braunschweig sowie den Kulturförderpreis des Landkreises Lüneburg – konzertiert er in Recitals, mit Orchester sowie als gefragter Kammermusikpartner neben Deutschland in Österreich, Frankreich, Tschechien, Schweiz, Holland, Spanien, Italien, Portugal, Norwegen, Rumänien und den U.S.A.

Stan war in der Berliner Philharmonie ebenso wie in Salt Lake Citys Temple Square zu hören, gastierte in verschiedenen französischen Schlössern und bei bedeutenden internationalen Festivals wie dem Festival Mitte Europa oder dem Braunschweiger Kammermusikpodium. Er arbeitete u.a. mit Dirigenten wie Shinya Ozaki, Lutz Köhler, Ovidiu Balan und Thomas Dorsch zusammen. Zu seinen regelmäßigen Musizierpartnern gehört das Streichquartett Voces und der Geiger Remus Azoitei.

Eduard Stan hat für das deutsche Label Hänssler Classic Werke von Bach, Schubert, Chopin, Liszt, Ravel, Debussy und Fauré eingespielt. Zuletzt erschien unter dem Titel „Wasserspiele“ eine viel beachtete CD mit Klaviermusik, die vom Wasser inspiriert ist. Seit 2000 ist Stan Dozent an der Musikhochschule Lübeck.

Bildmaterial

Frontseite:	Gustav Klimt - Schubert am Klavier (1899, 1945 verbrannt)
Innenseite:	Auguste Renoir - Tanz auf dem Land (1882/83)
Innenseiten:	Auguste Renoir - Moulin de la Galette (1876)
Rückseite:	Moritz von Schwind - Ein Schubertabend in Wien (ca. 1868, unvollendet)

Grafik: Christian Stötzer