



»FUGENPASSION«

VIOLETTA
KHACHIKYAN

KLAVIER



»FUGENPASSION«

VIOLETTA KHACHIKYAN

KLAVIER

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Klaviersonate Nr. 31 As-Dur op. 110 (1821)

[01] Moderato cantabile molto espressivo	06:56
[02] Allegro molto	02:12
[03] Adagio ma non troppo	03:51
[04] Fuga. Allegro ma non troppo	07:41

Felix Mendelssohn (1809–1847)

[05] Fuge cis-Moll MWV U 51 (1826)	08:57
[06] Fuge Es-Dur MWV U 57 (1826)	05:36

Robert Schumann (1810–1856)

Vier Fugen op. 72 (1845)

[07] Nicht schnell	03:08
[08] Sehr lebhaft	02:12
[09] Nicht schnell und sehr ausdrucksvoll	02:50
[10] Im mäßigen Tempo	02:29

César Franck (1822–1890)

Prélude, Choral et Fugue (1884/1885)

[11] Prélude. Moderato	04:57
[12] Choral. Poco piu lento – Fugue	14:26

Karol Szymanowski (1882–1937)

Präludium und Fuge cis-Moll (1905/1909)

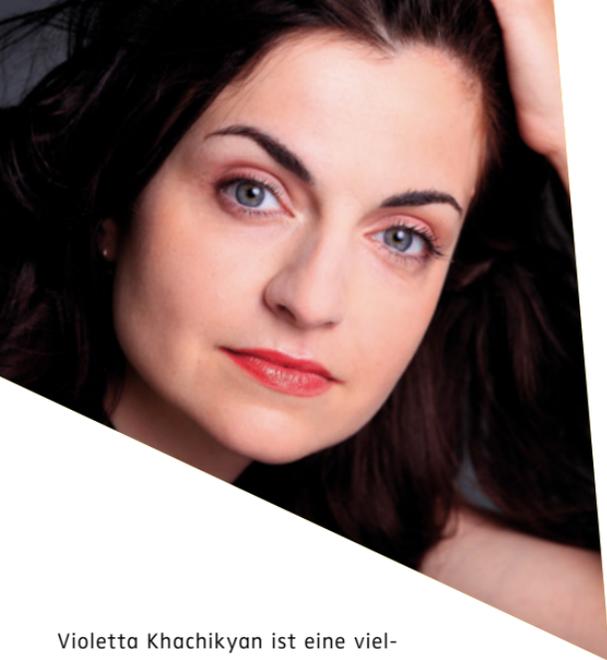
[13] Präludium. Lento ma non troppo – rubato	02:51
[14] Fuga à 4 voci. Andante	04:33

Sergei I. Tanejew (1856–1915)

Präludium und Fuge gis-Moll op. 29 (1910)

[15] Präludium. Andante	03:47
[16] Fuga. Allegro vivace e con fuoco	04:05

total	80:54
--------------------	-------



VIOLETTA KHACHIKYAN

Violetta Khachikyan ist Gewinnerin des Europäischen Klavierwettbewerbs Bremen und Preisträgerin zahlreicher internationaler Wettbewerbe wie des George Enescu-Musikwettbewerbs Bukarest (2. Preis), des Maj Lind Wettbewerbs Helsinki (3. Preis) und des Scottish International Piano Wettbewerbs in Glasgow. Wichtige künstlerische Impulse erhielt sie von Willem Brons, Dmitri Baschkirow, Karl-Heinz Kämmerling, Pavel Gililow, Paul Badura-Skoda und Leon Fleisher.

2007 legte Violetta Khachikyan ihre erste Solo-CD im Rahmen eines Stipendiums des Lions Clubs Deutschland vor. In Kooperation mit Radio Bremen folgte eine Einspielung mit Werken von Rachmaninow, Schumann, Scarlatti und Wilfried Hiller. Ende 2017 ist eine weitere Solo-CD von ihr mit Romanzen und Humoresken von Schumann und Theodor Kirchner erschienen.

Violetta Khachikyan ist eine vielseitige Konzertpianistin und gefeierte Kammermusikpartnerin, „eine wahre Meisterin der Klangfarben“ (Westdeutsche Zeitung). Geboren in Krasnodar (Südrussland), studierte sie unter anderem am staatlichen Rimski-Korsakow-Konservatorium in Sankt Petersburg bei Prof. Tatiana Zagorovskaja und an der Musikhochschule Lübeck in der Klasse von Prof. Konstanze Eickhorst, wo sie das Konzertexamen absolvierte.

www.violettakhachikyan.com

Sie konzertiert in Europa, Japan und Brasilien und arbeitete u. a. mit dem BBC Scottish Symphony Orchestra, den Helsinki Philharmonics und den Bremer Philharmonikern, dem Philharmonischen Orchester der Hansestadt Lübeck und dem Akademischen Symphonischen Orchester Sankt Petersburg zusammen. Zahlreiche Konzertauftritte führten sie etwa zum Beethovenfest Bonn, zum Schleswig-Holstein Musikfestival, zum Aarhus International Piano Festival und zum Brahms-Festival in Lübeck. Als Kammermusikpartnerin tritt sie regelmäßig mit jungen Ensembles im Konzerthaus Berlin und in der Berliner Philharmonie auf und arbeitet mit renommierten Musikern wie Jens Peter Maintz, Troels Svane, Konstantin Heidrich und Sebastian Klinger zusammen.

Gegenwärtig unterrichtet Violetta Khachikyan an der Musikhochschule Lübeck und an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig.

ÜBER DIE FUGE UND DEN ROMANTISCHEN GEIST

»FUGENPASSION«

Robert Funk

Wie eigentlich die strenge Form der Fuge und der romantische Geist des 19. Jahrhunderts miteinander vereinbar sein sollen, ist eine komplexe, kaum erschöpfend auflösbare Fragestellung. Auf der einen Seite steht die Kunstform des kontrapunktischen Stils, vergleichbar einem nach klaren Regeln ablaufenden Dialog unter dezidiert vernünftigen Subjekten über ein oder auch mehrere Themen. Auf der anderen Seite die fundamentale Haltung, welche gerade aus dem ernüchterten, ja krisenhaften Bewusstsein geboren wurde, dass Macht und Mittel der menschlichen Vernunft begrenzt sind.

Tatsächlich wendet sich der Romantiker in wesentlichen Punkten ab von den Ansinnen der bis dahin vorherrschenden Aufklärungsideologie. Weder vermag er, den Glauben an einen Fortschritt des Menschengeschlechts gleichermaßen zu teilen, noch die

rationalistisch oder vielmehr kritizistisch begründete Disziplinierung des Denkens überhaupt (wodurch z.B. viele traditionelle – metaphysische – „Wahrheiten“ an Kraft und Sinn verlieren würden) zu akzeptieren. In dieser Abwendungsbewegung, welche freilich zugleich eine Neuorientierung bedeutet, zeigen sich sowohl verblüffender Überschwang als auch Symptome massiver Verunsicherung. Der forcierte Emanzipationsprozess birgt in sich die Gefahr der Dissoziation. Denn die Kehrseite der jähren Befreiung ist (zumeist) Instabilität, Angeschlagenheit oder gar Krankheit.

Derart gesehen dürfte also dem romantisch inspirierten Komponisten nichts ferner liegen, als sich vermittelt einer Fuge musikalisch auszudrücken. Näher betrachtet, stellen sich die Dinge allerdings etwas differenzierter dar. Insofern nämlich die ro-

mantische Seele vor allem eine sinnsuchende und maßlos ist, zielt sie auf einen unmittelbaren Zugang zum Absoluten. Dafür wiederum bietet sich die so erhabene Form der Fuge an. Hinzu kommt, dass der Romantiker, bei aller vordergründigen Progressivität, eine reaktionäre Seite aufweist: Er ist ganz wesentlich auch Nostalgiker. Er sucht die Antworten auf die der jüngeren Vergangenheit entsprungenen Defizite nicht selten in einer noch fernerer Vergangenheit, gern in der Welt des christlich geprägten Mittelalters. Auf dessen Revitalisierung wirkt er gleichsam „neu“ hin. Zu Beginn der Romantik repräsentiert die Fuge bereits das Althergebrachte, das durch den gnadenlosen Wandel der Moden scheinbar Überkommene. Sich ihrer wieder ernsthaft anzunehmen, demonstriert daher den Willen zur Rückbesinnung. Und natürlich weckt diese spezifische Form, ähnlich wie z.B. der

Choral, aus musikhistorischem Blickwinkel enge Assoziationen mit der christlichen Kirchenmusik. Als ein Bekenntnismittel speziell zum Christentum taugt sie jedenfalls vorzüglich.

Was dürfen wir somit festhalten? Dass der romantische Geist in der Fuge am Ende vielleicht doch das ideale Vehikel gefunden habe? Nein, in allgemein theoretischer Hinsicht ist wohl äußerste Zurückhaltung im Urteil geboten. Auf eine eindeutige Bestimmung des Verhältnisses von romantischer Weltsicht und Fugenform wird man sich kaum abschließend verständigen können. Eher schon auf die Formel, dass dieses Verhältnis eindeutig ambivalente Züge trägt.

Wechseln wir selbst aber die Perspektive und suchen weiteren Aufschluss dort, wo ein Komponist



*Heute begannen wir kontrapunktische Studien, was mir trotz der Mühe viel Freude machte, denn ich sah, was ich nicht möglich geglaubt, bald eine selbst gemachte Fuge und sah bald mehrere, da wir die Studien regelmäßig alle Tage fortsetzten. Ich kann Robert nicht genug danken für seine Geduld mit mir und freue mich doppelt, wenn mir etwas gelingt, das er dann doch als sein Werk ansehen muß. Er selbst geriet aber auch in eine **Fugenpassion.**“*

Clara Schumann (Tagebuch, 1845)

sich offenbar (individuell) mit der Fuge, genauer gesagt mit der Klavierfuge arrangiert hat. Und fragen dabei nicht mehr skeptisch nach seiner Berechtigung dazu, sondern nehmen seine konkrete Motivlage ins Visier.

Die vorliegende CD kombiniert Werke höchst eigenständiger Meister, deren Entstehungsdaten einen Zeitraum von beinahe 90 Jahren umspannen, von 1821 bis 1910, von der Phase der bedeutsamen „Wiederentdeckung“ des Bachschen Gesamtwerkes bis hin zum Aufkeimen der Atonalität. Sie ist

als ein kleines Kompendium angelegt: Es sollte sich aus dem hier eingespielten Repertoire eine Art Summe der Beweggründe romantischer Tonsetzer zur Fugenproduktion ziehen lassen.

Drei Hauptkategorien lassen sich entwickeln. Darunter findet sich (1) das rein künstlerisch befeuerte Streben nach inhaltlicher Weiterentwicklung des Fugengenres, die poetische Anreicherung, die „Poetisierung“ des Kontrapunktes respektive der Fugenform. Die Fuge wird sozusagen einer höheren Idee unterworfen, und ihre Ausdrucksmittel werden der Idee entsprechend erweitert oder modifiziert. Bereits Ludwig van Beethoven konstatierte hellsichtig: „Eine Fuge zu machen ist keine Kunst [...], aber [...] heutzutage muss in die althergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen.“

„Poetisierende“ Absicht spiegelt außerdem ein zweites Verfahren. Anstatt dem tradierten Korpus der Fuge immer neue Elemente des musikalischen

Ausdrucks einzuverleiben, mag man ihn (2) in toto als Ausdrucks-, wenn nicht Stilmittel begreifen und in einen umfassenderen musikalischen Kontext einbetten. Solche Verwendung hat hauptsächlich symbolische Bedeutung, dient der Herstellung von (mehr oder weniger subtilen) Assoziationen. Relativ häufig trägt sie überdies humoristische Vorzeichen.

Schließlich ist die potenziell problematische Verzahnung von romantischen und pathologischen Tendenzen zu nennen – im künstlerischen Schaffen wie im realen Leben eines Künstlers. Erneut kommt Ambivalenz ins Spiel. Denn anders als bei (1) oder (2) liegt hier der Fokus nicht auf der Instrumentalisierung des Fugengenres zum Zwecke einer Entfaltung des romantischen Geistes. Hinwendung zur Fuge heißt jetzt im Gegenteil (3): erwünschte Bändigung, Mäßigung der überbordenden Phantasie, Disziplinierung des aus der Kontrolle geratenen Gemüts. Dies entbehrt offensichtlich nicht einer gewissen Tragik.

VON BEETHOVEN ZU TANEJEW

Nach gängiger Auffassung zählt **Ludwig van Beethoven** nicht zu den Romantikern. Zu sehr scheint er mit seinem Selbstverständnis in der Gedankenwelt der Aufklärungsepoche verankert zu sein. Allerdings gibt es in Beethovens Oeuvre durchaus Aspekte, ja sogar eine Reihe von Werken, welche den romantischen Geist antizipieren. Die *Klaviersonate As-Dur op. 110* ist ein Paradebeispiel dafür. Mehr noch: das eigentümliche Finale dieser Sonate integriert eine Fuge, von der man mit Fug' und Recht behaupten kann, dass sie so etwas wie der Prototyp einer romantischen Fuge sei.

Zum einen folgt das Stück nicht bloß einer akademischen, sondern vorrangig einer poetischen Logik. Die Fuge läßt sich emotional immer stärker auf und mündet zuletzt, gegen Ende des zweiten Durchlaufes, in eine euphorische Stretta. Der polyphone

Satz verdichtet sich hier praktisch zur Homophonie; der kraftvolle Schluss wirkt strahlend, jedoch nicht unbedingt realistisch. Ein Zeichen von romantischer Doppelbödigkeit? Zum anderen verwendet Beethoven die Fugenform in seinem op. 110 ein Stück weit auch symbolisch. Streng genommen arbeitet er im Rahmen der gesamten Sonate konsequent mit Stilzitat. Während der Kopfsatz klassisch anmutet und womöglich Mozart in Erinnerung rufen soll, klingt das darauf folgende Scherzo volkstümlich (inklusive Gassenhauer-Reminiszenzen). Das Finale führt uns hingegen in die Welt des barocken Oratoriums. Die Fuge fügt sich hier ein in einen Kontext, der anfangs von rezitativischen, bald von arienhaften Abschnitten bestimmt wird. Alles dies schafft Anhaltspunkte für die Deutung der Musik bzw. bekräftigt ihren sakralen Charakter.

Selbst ihre Entstehungsgeschichte liefert Argumente für die romantische Einordnung der As-Dur Sonate. Sie entstand im zeitlichen Umfeld diverser persönlicher Krisenmomente des Komponisten. So

markiert etwa das Jahr 1821 in Beethovens Krankengeschichte eine Zäsur. Er erkrankte an Gelbsucht und erste Symptome der Leberzirrhose (an der er einige Jahre später versterben sollte) machten sich bemerkbar. Hinzu kam der Tod seiner mutmaßlich „unsterblichen Geliebten“, Josephine von Brunswick, am 31. März 1821. Es ist daher wohl nicht abwegig zu vermuten, dass Beethoven einer hierdurch begründeten inneren Zerrüttung ganz bewusst mit der Konzentriertheit einer Fuge zu begegnen versuchte.

Obgleich **César Franck** den Klavierzyklus *Prélude, Choral et Fugue* mehr als 60 Jahre nach der Veröffentlichung von Beethovens Meisterwerk vollendete, sind die Gemeinsamkeiten beider Werke erhellender als ihre (zweifelloso vorhandenen) Unterschiede. Auch Franck präsentiert ein dreisätziges sonatenähnliches Gebilde mit einer Spieldauer von ungefähr 20 Minuten. Wie Beethoven legt er den dramatischen Schwerpunkt auf das Finale, genauer gesagt auf die grandiose – letztlich

wiederum ekstatische – Coda, in deren Verlauf alle wesentlichen Themen und Motive aus den vorherigen Teilen gekonnt zusammengeführt werden. In diese Coda hinein führt indes eine Fuge (*Fugue*) mit radikal romantischem Zuschnitt. Einsetzend insbesondere aus psychologischer Notwendigkeit bringt der vergleichsweise knappe Satz sowohl Phantasie als auch Leidenschaft unter den gerade noch verbindlichen Bedingungen des Kontrapunktes zur freien Entfaltung.

Eher „jugendlich“ denn „romantisch“ könnte man die zwei *Klavierfugen cis-Moll BWV U 51 und Es-Dur BWV U 57* von **Felix Mendelssohn** nennen. Tatsächlich stammen sie aus der Feder eines genialischen Siebzehnjährigen, der den Schlüssel zur kompositorischen Meisterschaft längst gefunden hatte. Dass die beiden Stücke heute so gut wie unbekannt sind, hängt im Wesentlichen mit ihrer ungünstigen Veröffentlichungsgeschichte – sie wurden erst im 21. Jahrhundert ediert – zusammen. Die etwas jüngere Es-Dur Fuge ist trotz ihres eigentlich intro-

vertierten Charakters hochexpressive Musik. Es gibt zudem eine thematische Anspielung auf J. S. Bachs Matthäuspassion (Nr. 15, Rezitativ), insofern transportiert Mendelssohn womöglich auch eine kodierte Botschaft. Im Kontrast dazu richtet sich das ältere und expansivere Schwesterwerk in cis-Moll viel deutlicher an das große Publikum. Der Komponist gebiert damit für die altherwürdige Fugenform eine gänzlich neue Perspektive. Durch die Verschmelzung von kontrapunktischer Kunstfertigkeit und (moderner) pianistischer Brillanz mutiert die Fuge so zum wirksamen Konzertstück.

Eindeutig romantisch, jedoch kaum mehr jugendlich nehmen sich die **Vier Fugen op. 72** von **Robert Schumann** aus. Er schrieb diesen kleinen Zyklus (nebst mehrerer weiterer kontrapunktischer Werke) inmitten einer schweren psychischen Krise. Die Besinnung auf den strengen Kontrapunkt sollte ihm zweifellos zur geistigen Disziplinierung, mithin der Selbsttherapie dienen. Dabei begann sich Schumann auch von der ausufernden Romantik seiner eigenen Frühzeit explizit zu distanzieren,

ohne freilich dem romantischen Geist als solchem abzuschwören. Im op. 72 findet eine Synthese, eine produktive Vereinigung zweier recht verschiedener Genres statt. Die Fugen sind nach Vorstellung ihres Schöpfers „Charakterstücke, nur in strengerer Form“. Oder überspitzt formuliert: es handelt sich um domestizierte Romantik.

.....
Sergei Tanejew war ein blendender Pianist. Und dennoch gab er selbst nur ein einziges Soloklavierwerk von sich zum Druck frei – nämlich **Präludium und Fuge gis-Moll op. 29**. Dass die Wahl auf ein Stück mit eingliederter Fuge fiel, kann nicht wirklich überraschen. Wie kein zweiter russischer Komponist des langen 19. Jahrhunderts sah Tanejew seine Mission darin, das originär russische Liedgut (Volkslieder, orthodoxe Kirchenlieder) mit den traditionellen Techniken des Kontrapunktes zu verbinden. Am Ende sollte die Einlösung des Modells einer „russischen Fuge“ stehen. Die russische Musikkultur sollte sozusagen auf die gleichen Höhen gehoben werden wie die damalige französische oder deutsche.

Während bei Tanejew die atemberaubende Fuge das Präludium in vielfacher Hinsicht überschattet, drehen sich bei **Karol Szymanowski** die Verhältnisse tendenziell um. Dessen **Präludium und Fuge cis-Moll** entstand in zwei Etappen. Zunächst die Fuge (1905), komponiert vermutlich zu Studienzwecken. Überaus romantisch zwar in ihrer kontemplativen Stimmung, besticht sie doch hauptsächlich durch – klassische – Schlichtheit und Transparenz. Anders das visionäre Präludium von 1909, das eine unausgeglichenere, beunruhigende Atmosphäre evoziert, auch dadurch, dass Szymanowski hier bereits an den Grundfesten der Tonalität rüttelt.



VIOLETTA KHACHIKYAN

www.violettakhachikyan.com

Violetta Khachikyan is a multifaceted concert pianist and acclaimed chamber recitalist who has been described by the Westdeutsche Zeitung as “a true mistress of tone colours”. She was born in Krasnodar in southern Russia and studied under Tatiana Zagorovskaya at St Petersburg’s Rimsky-Korsakov Conservatory, later attending Konstanze Eickhorst’s class at the Lübeck Academy of Music, where she obtained her concert diploma.

Violetta Khachikyan won the European Piano Competition in Bremen and has additionally been awarded prizes at numerous other international competitions, including a second prize at the George Enescu Music Competition in Bucharest, a third prize at the Maj Lind Competition in Helsinki and a further prize at the Scottish International Piano Competition in Glasgow. She has also received advice

and encouragement from a number of leading musicians, including Willem Brons, Dmitri Bashkirov, Karl-Heinz Kämmerling, Pavel Gililov, Paul Badura-Skoda and Leon Fleisher.

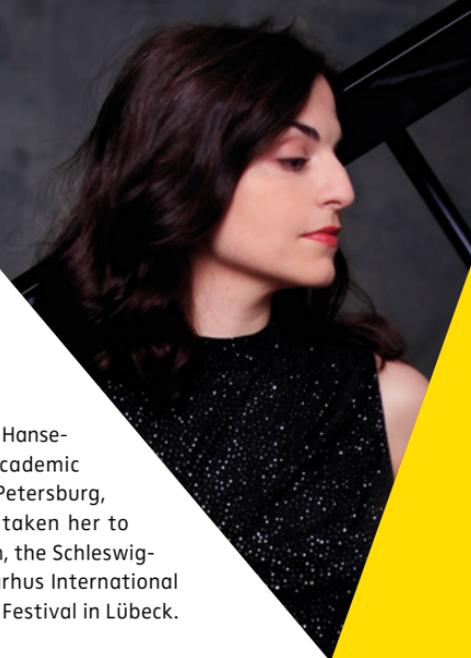
Violetta Khachikyan released her first solo CD in 2007 within the framework of a scholarship from the Lions Club of Germany. Her next CD was a recording of works by Rachmaninoff, Schumann, Scarlatti and Wilfried Hiller made in association with Radio Bremen. A further solo recital appeared in late 2017 and featured romances and humoresques by Schumann and Theodor Kirchner.

Violetta Khachikyan has appeared throughout Europe, Japan and Brazil and has played concerts with the BBC Scottish Symphony Orchestra, the Helsinki Philharmonic, the Bremen Philharmonic, the

Philharmonic Orchestra of the Hanseatic City of Lübeck and the Academic Symphony Orchestra of St Petersburg, among others. Recitals have taken her to the Beethoven Festival in Bonn, the Schleswig-Holstein Music Festival, the Aarhus International Piano Festival and the Brahms Festival in Lübeck.

As a chamber recitalist she appears regularly with new ensembles in Berlin’s Konzerthaus and Philharmonie and has worked with such eminent musicians as Jens Peter Maintz, Troels Svane, Konstantin Heidrich and Sebastian Klinger.

Violetta Khachikyan currently teaches at the Lübeck Academy of Music and at the Felix Mendelssohn Bartholdy University of Music and Theatre in Leipzig.



»»A PASSION

ON FUGUE AND THE SPIRIT OF ROMANTICISM

Robert Funk

»We began studying counterpoint today, something which in spite of the effort involved gave me a lot of pleasure because I soon saw in front of me a fugue of my own composition –

I'd never have thought it possible.

And it wasn't long before I soon saw several more since we continued our studies on a regular daily basis. I can't thank Robert enough for being so patient with me and am doubly pleased whenever

I manage to achieve anything as he then has to regard it as his own work. But he too developed a

*veritable **passion for fugues.**«*

Clara Schumann (Diary, 1845)

How is it possible to reconcile the strict form of a fugue with the Romantic spirit of the nineteenth century? This is a complex question that is hard to resolve with any real finality.

On the one hand we have the artistic form of a contrapuntal style comparable to a dialogue conducted according to clearly defined rules and involving a number of highly rational participants discussing one or more subjects. And on the other hand we have a fundamental attitude that springs from the sober and even critical awareness that the power and resources of human reason are limited.

There is no doubt that on a number of important points the Romantics turned their backs on the

FOR FUGUE««

requests of Enlightenment ideology that had prevailed until then. They were unable to share their predecessors' faith in human progress, nor could they accept the disciplined thinking that was grounded in rationality or, rather, in critical philosophy and that had characterized Enlightenment thought, with the result that many traditional – metaphysical – “truths” lost their force and meaning. In turning away from the past, the Romantics also, of course, turned to face a new future that revealed not only an astonishing effusiveness but also the symptoms of a massive sense of insecurity. Within the forced process of emancipation lurks the danger of dissociation since the negative side of liberation is – generally – instability, shattered nerves and even sickness.

In the light of all this, the last thing on the mind of any composer inspired by Romantic ideas should be to seek to express himself musically by means of a fugue, but when looked at more closely, the situation turns out to be more finely nuanced than this. Inasmuch as the Romantic soul seeks meaning above all else and is boundless in its ambitions, it aims to achieve direct access to the absolute, and the sublime form of a fugue is the ideal way of attaining this goal. The Romantics, moreover, may have been superficially progressive in their views, but they still revealed a reactionary side, being essentially nostalgic by nature and not infrequently looking for answers to the shortcomings of the recent past by turning to an even more remote past, often the world of medieval Christianity. And it was the

Christian Middle Ages that they aimed to revitalize. By the early Romantic Age, fugue was already regarded as old-fashioned – a form that had been superseded by mercilessly shifting fashions. To take the form seriously demonstrated a desire to return to the values of the past. And from the standpoint of musical history, this specific form – like the chorale – naturally triggered associations with the music of the Christian Church. It was certainly admirably suited to serving as a profession of faith in Christianity in particular.

What should we make of all this? That the spirit of Romanticism ultimately found an ideal vehicle in fugue? No! From a general theoretical standpoint we need to be extremely careful about passing judgement here. Indeed, it will be hard to find any common ground in offering an unambiguous definition of the relationship between a Romantic view of the world and fugue as a musical form. It would be easier to agree on the formula that this relationship is clearly marked by ambivalence. But let us change our perspective and examine those instances of composers clearly coming to terms with fugue or, rather, with the piano fugue on an individual basis. And let us no longer ask sceptically

about their justification but train our sights, rather, on their concrete motives for writing fugues.

The present CD brings together works by a number of extremely idiosyncratic composers written over a period of almost ninety years from 1821 to 1910, in other words, the period between the significant rediscovery of Bach's overall output and the beginnings of atonality. As such, this recording is designed as a miniature compendium: the works that have been recorded here may be viewed as a kind of summation of the reasons why Romantic composers wrote fugues.

Three main categories may be identified. First, there is the desire on the part of composers to take the fugue to a whole new level, a desire fired by purely musical concerns and leading to its poetic enrichment and to the poeticization of counterpoint or of fugue as a musical form. Here the fugue may be said to be subjected to a higher idea, while its means of expression were extended or modified in keeping with this idea. Remarkably prescient, Beethoven was the first to observe that "to write a fugue is not an art [...], but today a truly poetic element must be included in traditional forms".

A "poeticizing" aim is also reflected in a second category, whereby composers, instead of incorporating more and more new elements of musical expression into the traditional form of a fugue, came to regard the form as a whole as a means of expression, if not as a stylistic device, and to embed it in a more comprehensive musical context. This use of fugue technique has mainly a symbolic significance since it serves to create more or less subtle associations. It may also have humorous features, which is relatively frequently the case.

Finally we need to mention the potentially problematic dovetailing of Romantic and pathological tendencies in an artist's creative output as well as in his or her real life. Once again ambivalence comes into play here, for unlike the first and second categories mentioned above, the focus here lies not

on the instrumentalization of fugue as a genre in order to deploy the spirit of Romanticism. Quite the opposite, in fact. If composers wrote fugues under this heading, it was because they wanted to curb and moderate their unbridled imagination and to impose discipline on a mind that was out of control. Such an approach is clearly not without a certain sense of tragedy.

FROM BEETHOVEN TO TANEYEV

Ludwig van Beethoven is traditionally not numbered among the Romantics: his own view of himself means that he appears to be far too firmly anchored in the conceptual world of the Enlightenment, and yet his works certainly contain aspects of Romanticism. Indeed, a whole series of these works anticipate the spirit of the later movement. A fine example of this is his *Piano Sonata in A flat major op. 110*. More importantly, this sonata's idiosyncratic final movement incorporates a fugue that may rightfully be described as the prototype of a Romantic fugue.

In the first instance, the piece obeys the laws of a logic that is not merely academic but first and foremost poetical. The fugue is increasingly emotionally charged, culminating towards the end of its second section in a euphoric stretta. Here the polyphonic

writing becomes so dense as to be practically homophonic, while the powerful ending creates an impression that is radiant but not necessarily realistic. Is this perhaps a sign of Romantic ambiguity?

At the same time Beethoven's use of fugue in his op. 110 also tends towards the symbolic. Strictly speaking, he operates with stylistic quotations throughout the sonata as a whole. While the opening movement creates a Classical impression and may perhaps be intended to call Mozart to mind, the following Scherzo strikes a folklike note that includes reminiscences of popular songs of the time. The final movement, conversely, ushers in the world of the Baroque oratorio. Here the fugue fits into a context characterized initially by recitative-like sections, later by aria-like passages. All of this provides clues that may allow us to interpret the music or, rather, it may confirm the music's sacred character.

Even the history of its genesis affords arguments in favour of a Romantic interpretation of the A flat

major Sonata. After all, it was written against the background of various crises in its composer's personal life. In particular, the year 1821 marked an important turning point in the aetiology of Beethoven's illnesses, for not only did he suffer from jaundice but he was also affected by the first signs of the cirrhosis of the liver from which he was to die six years later. Then there was the death on 31 March 1821 of Josephine von Brunsvik, the woman generally believed to have been the composer's "immortal beloved". It is surely not too far-fetched to suggest that Beethoven consciously sought to counter the resultant inner turmoil with the concentrated form of a fugue.

César Franck completed his piano cycle *Prélude, choral et fugue* more than sixty years after the publication of Beethoven's masterpiece, and yet the points that the two works have in common are more revealing than their admittedly striking differences. Franck, too, has written a three-movement sonata-like piece lasting some twenty minutes in

performance. Like Beethoven, he has invested the final movement or, more specifically, the magnificent coda with particular dramatic weight. Within this coda, which ultimately strikes a no less ecstatic note than Beethoven's final movement, all the essential themes and motifs from the earlier sections of the work are skilfully brought together. And yet the fugue that leads to this coda is radically Romantic in character. Relatively brief in terms of its length, it enters from a sense of psychological necessity, allowing both imagination and passion to unfold freely against a background of strict contrapuntal procedures.

The two *Piano Fugues in C sharp minor BWV 551* and in *E flat major BWV 557* by **Felix Mendelssohn** might be described as "youthful" rather than "Romantic". Both were the work of an inspired seventeen-year-old who had long since discovered the key to compositional mastery. If these works are largely unknown today, then this is due in no small part to their unfortunate publishing history

as they did not find their way into print until the twenty-first century. In spite of its essentially introvert character, the slightly earlier piece in E flat major is a highly expressive work. It also includes a thematic allusion to Bach's St Matthew Passion (Recitative, no. 15) and to that extent the composer may be conveying a coded message. In contrast, its older and more expansive companion piece in C sharp minor is more clearly directed at a wider audience. In this way the composer provides an entirely new perspective on the traditional form of a fugue, which becomes a highly effective concert piece thanks to its combination of contrapuntal adroitness and (modern) pianistic brilliance.

.....

Robert Schumann's *Four Fugues op. 72* are clearly Romantic in character but can hardly be described as youthful. Together with several other contrapuntal works, he wrote this brief cycle in the midst of a serious psychological crisis and there seems little doubt that his recourse to strict contrapuntal procedures was designed to achieve a degree of

mental discipline that would serve as a form of self-help. In the process Schumann began to distance himself explicitly from the exuberant Romanticism of his earlier period, without, of course, renouncing the spirit of Romanticism as such. His op. 72 Fugues may be described as a synthesis and productive union of two very different genres. According to Schumann himself, these works are "character-pieces, but in a stricter form". Or, to put it more pointedly, they are examples of domesticated Romanticism.

.....

Sergey Taneyev was a dazzling pianist, but in spite of this he allowed only one of his solo piano pieces to appear in print, namely, his ***Prelude and Fugue in G sharp minor op. 29***. It is hardly surprising that he elected to publish a piece that incorporates a fugue. No other Russian composer of the long nineteenth century was as convinced as Taneyev that his mission consisted in combining original Russian vocal music in the form of folksongs and Orthodox hymns with traditional contrapuntal techniques.

His ultimate aim was to make good the promise of a model "Russian fugue". That is, Russian musical culture was to be raised to the same high level as contemporary French and German culture.

.....

In Taneyev's piece the breathtaking Fugue risks overshadowing the Prelude in more ways than one, whereas the opposite is the case with **Karol Szymanowski**, whose ***Prelude and Fugue in C sharp minor*** was written in two separate stages. The Fugue dates from 1905 and was presumably composed for study purposes. While emphatically Romantic in its mood of contemplation, it impresses above all by dint of its Classical simplicity and translucency. The visionary Prelude of 1909 strikes a very different note, conjuring up a changeable and unsettling atmosphere, not least because Szymanowski can already be found here burrowing away beneath the very foundations of tonality.



www.funk-stiftung.org

Funk Stiftung

Die gemeinnützige Funk Stiftung engagiert sich im Bereich der Wissenschaft und Bildung mit Schwerpunkt auf Themen der Risikoforschung und Risikobewältigung. Außerdem fördert sie Kulturprojekte. Hier liegt das besondere Augenmerk auf der Aktivierung von künstlerisch wertvollen, jedoch gegenwärtig zu wenig beachteten Werken der klassischen Musik. Der Ansatz kennt ausdrücklich keine „nationalen“ Grenzen.

The non-profit Funk Foundation is involved in the field of science and education with a focus in the areas of risk research and risk management. It also supports cultural projects, whereby special attention is paid to the activation of artistically valuable, but currently neglected works of the classical repertoire. This approach expressly knows no "national" boundaries.

© + © GWK 2019

Recorded

18–21 March 2019
Jesus Christus Kirche,
Berlin Dahlem

Recording Producer

Philipp Nedel
www.b-sharp-biz



Recording Engineer

Martin Kistner

Editing

Matthias Erb

Piano provided and serviced by

Gerd Finkenstein, Steinway Model-D

www.gwk-online.de

GWK-Gesellschaft zur Förderung der
Westfälischen Kulturarbeit e.V.
Fürstenbergstr. 14, D – 48147 Münster

Booklet Text

Robert Funk

Booklet Editing

Susanne Schulte

Photos

Uwe Arens

Translation

texthouse, Hamburg

Artwork

goldmarie design, Münster



www.gwk-records.com

Best.-Nr. /ord. no. GWK 147