
“In this way I want to put all manner of nice ideas into the work, which is intended to put a bomb under the musicians!”

»Ich will damit allerhand hübsche Gedanken ins Werk setzen, und die Sache soll Feuer unter die Musiker machen!«

LUDWIG SCHUNCKE



HEIDI
TSAI

BURGMÜLLER / SCHUNCKE / HUMMEL



NORBERT BURGMÜLLER

1810 – 1836

Piano Sonata in F minor op. 8 Klaviersonate f-Moll

- 01 I Allegro molto 06:58
- 02 II Romanze. Andante -
Più moto - Tempo I 06:51
- 03 III Finale. Allegro molto
e con fuoco 11:04

LUDWIG SCHUNCKE

1810 – 1834

Piano Sonata in G minor op. 3 “Grande Sonate” Klaviersonate g-Moll

- 04 I Allegro 06:35
- 05 II Scherzo. Molto Allegro 02:51
- 06 III Andante sostenuto 03:35
- 07 IV Finale. Allegro 08:08

JOHANN NEPOMUK HUMMEL

1778 – 1837

Piano Sonata No. 5 *in F-sharp minor op. 81* Klaviersonate Nr. 5 fis-Moll

- 08 I Allegro 09:17
- 09 II Largo con molt' espressione 08:12
- 10 III Finale. Vivace 08:46

TOTAL TIME 72:31

Recording: b-sharp studio Berlin, April 10-14, 2016

Recording Producer: Philipp Nedel | Recording Engineer: Martin Kistner

Editing: Dirk Fischer | Photos: Uwe Arens | Artwork: Le_Palmier Design

Piano: copy of C. Graf piano (1819) made by Paul McNulty

©&© 2018 b-sharp | www.b-sharp.biz

HEIDI TSAI

fortepiano



BETWEEN BEETHOVEN AND SCHUMANN

By Robert Funk

When three (nowadays) hardly known piano works by three (nowadays) only moderately respected composers appear together on a CD, questions almost inevitably arise. Why music by *these* composers, of all people? Why *these* pieces in particular? And why, on top of all this, are they presented together in this manner?

The piano sonatas by Hummel, Burgmüller, and Schuncke on this recording were all composed between 1819 and 1832. During those years, at least in central European culture, a significant intellectual change was taking place which, in the historical sense, is generally regarded as the shift from so-called “Classicism” to “Romanticism”. Far more concretely and also more pointedly (possibly even more provocatively), it

could also be described as the period between Beethoven and Schumann.

Although Ludwig van Beethoven died in 1827, the zenith of his writings for piano was achieved in the early 1820s; his last piano sonata, op. 111, was published in 1822. Robert Schumann, on the other hand, began his professional composing career writing solely for piano, gradually finding his own style from 1830 onwards. No doubt Beethoven was of immense importance to the young Schumann. However, for him to actually become *the* Schumann whom we admire today for his originality, a certain artistic emancipation was necessary, especially from the great example of Beethoven. For exactly this process of emancipation, it is logical for quite different (contemporary) references to have then played a decisive role. Franz Schubert was key, albeit mainly after 1839, and of course Carl Maria von Weber. In addition to these, however, perhaps even above all, are various (nowadays) less well-known names, among which Johann Nepomuk

Hummel, Norbert Burgmüller and Ludwig Schuncke are among the most interesting. In their own way, each of the three had a positive influence on Schumann’s development or his self-discovery, whether as a source of inspiration, a kindred spirit, or as a close personal friend. All three contributed not insignificantly to “smoothing the path” from Beethoven to Schumann.

The oldest of them was Hummel. Born in Bratislava in 1778, he had, so to speak, the mixed blessing of being Beethoven’s immediate contemporary. While he won over audiences in grand style and largely stifled the competition (among them Beethoven) as a pianist and improviser, his compositional work was quickly overshadowed by the oeuvre of the master from Bonn. Only with such exceptional works (but unfortunately only “exceptional” works) as the Piano Sonata in F-sharp minor op. 81, presented here, was Hummel able to counter Beethoven’s genius with something really weighty. This sonata may well be interpreted as a directed

response to the emotionally, uncommonly tempestuous, even uncompromising *Appassionata* on the one hand, as well as to the overwhelmingly challenging *Hammerklavier* on the other. In his op. 81, the composer fully explores the boundaries of what is possible, in which he, of course, follows Beethoven in principle; but he breaks totally new ground in the detail, revealing numerous possibilities which were to become virtually idiomatic for the later Romantics, such as Schumann.

Norbert Bürgmüller, born in Düsseldorf in 1810, belonged to the same generation as Mendelssohn, Chopin, Liszt, and Schumann. His biography reads like a tragedy. Inherently mentally unstable, Burgmüller never really enjoyed success as a professional musician despite desperate efforts. He lived, so to speak, in a state of crisis, and died at the age of twenty-six (under mysterious circumstances), without being able to leave behind a large number of significant works. The few which he completed were mostly published posthumously, and

consequently, had only a belated effect, if any at all, on musical history. His ambitious Piano Sonata in F minor op. 8 is one such work. The amazing product of a teenager, it was not published until 1839. Like Hummel before him, the young composer mainly followed the pattern of Beethoven's *Appassionata*. Nonetheless, with Burgmüller, Beethoven's extreme tension gives way to a rather dream-like and melancholy atmosphere. The literally Romantic middle movement comes across as particularly remarkable. It is a piece which already strongly anticipates Frédéric Chopin's Second Ballade (F major, op. 38).

Ludwig Schuncke was originally from Kassel and by a circuitous route ended up in Leipzig around 1833. There, he quickly became one of the closest friends of Robert Schumann, who was practically the same age as him. To an extent, Schuncke had enjoyed a successful career until then (primarily a pianist). But then, unfortunately, he was stricken with tuberculosis, which was widespread at that time. This led to his

death as early as 1834, when he was not even 24 years old. The Grand Sonata in G minor op. 3 from 1832 is Schuncke's most mature, most impressive work – and is, incidentally, dedicated to Schumann. The latter responded immediately, by dedicating the no less grandiose Toccata op. 7 to his friend.

Beethoven's long shadow unmistakably stands over the Sonata op. 3, from the thematic material and its corresponding musical treatment, up to and including the overall arrangement of the form of the piece. Nevertheless, the music itself appears to aim for something fundamentally different: it is no longer (as perhaps in the spirit of Beethoven) an unvarnished confession, nor does it primarily seek blunt expression; rather, it is sometimes enigmatic, as if pointing to a mystery. Schuncke consequently finds himself well in the realm of Romanticism and, from this position, (most skilfully) uses Beethovenian musical tools to his own purposes. Any accusation of epigonism would therefore be unwarranted.

It has been proved that Robert Schumann was very well acquainted with all of these three sonatas. Direct traces of Hummel's masterpiece can easily be identified in Schumann's early piano works. Listen to and analyse, for example, the very brilliant Allegro in B minor op. 8 (1831) and compare it with the introductory Allegro from the F-sharp minor Sonata op. 81. The finale of Schumann's *Concert sans orchestre* in F minor op. 14 (1836), which was composed much later on, also represents a response to Hummel's breakneck final movement. Both pieces fall into the category of "Höllennritt". Not musically significant, but nevertheless quite touching, is the clear allusion to Schuncke's Piano Sonata op. 3 which Schumann wrote into the first movement of his famous Piano Concerto in A minor op. 54 (1841/45). Right at the dramatic climax, at the beginning of the cadenza, the music of his one-time companion is almost quoted and thereby lovingly remembered.

ZWISCHEN BEETHOVEN UND SCHUMANN

Von Robert Funk

Wenn drei (heutzutage) kaum bekannte Klavierwerke von drei (heutzutage) nur leidlich beachteten Komponisten zusammen auf einer CD erscheinen, dann wirft das fast zwangsläufig einige Fragen auf. Warum ausgerechnet Musik von eben *diesen* Tonschöpfern? Warum gerade *diese* Stücke? Und warum werden *solche* dann auch noch in Form einer Gegenüberstellung präsentiert?

Die hier eingespielten Klaviersonaten von Hummel, Burgmüller und Schuncke entstanden sämtlich in dem Zeitraum zwischen 1819 und 1832. In jenen Jahren vollzog sich – zumindest im mitteleuropäischen Kulturraum – auf dem Gebiet der Tonkunst ein signifikanter geistiger Wandel, den man im epochalen Sinne allgemein als die Wende von der sogenannten Klassik hin zur Romantik

bezeichnen würde. Weitaus konkreter und außerdem pointierter (womöglich sogar provokanter) gefasst, ließe sich aber auch sagen: Es war dies die Zeit zwischen Beethoven und Schumann.

Ludwig van Beethoven starb zwar erst 1827, den Zenit seines Klavierschaffens erreichte er jedoch bereits in den frühen 1820er Jahren; die letzte Klaviersonate op. 111 wurde 1822 veröffentlicht. Robert Schumann dagegen begann seine professionelle Komponistenlaufbahn als reiner Klavierkomponist und fand ab 1830 allmählich zu seinem ureigenen Stil. Ohne Zweifel war Beethoven schon für den jungen Schumann eine Bezugsgröße von immenser Wichtigkeit. Damit aus Schumann tatsächlich *der* Schumann werden konnte, den wir heute für seine Originalität bewundern, bedurfte es daher einer gewissen künstlerischen Emanzipation, insbesondere vom großen Vorbild Beethoven. Für genau diesen Emanzipationsprozess waren dann logischerweise noch ganz andere (zeitgenössische) Bezugsgrößen maßgeblich. Franz Schubert

spielte eine tragende Rolle, wenngleich hauptsächlich nach 1839, und sicherlich Carl Maria von Weber. Darüber hinaus aber auch – vielleicht sogar vor allem – diverse (heutzutage) weniger prominent klingende Namen, unter denen Johann Nepomuk Hummel, Norbert Burgmüller und Ludwig Schuncke mit zu den interessantesten gehören. Jeder von den dreien hat Schumanns Entwicklung bzw. Selbstfindung auf eigenständige Art positiv beeinflusst, sei es als Inspirationsquelle, Geistesverwandter oder enger persönlicher Freund. Jeder von den dreien hat nicht unerheblich dazu beigetragen, den ideellen Weg von Beethoven zu Schumann nachhaltig zu ebnet.

Der Älteste davon ist Hummel. 1778 in Pressburg / Bratislava geboren, hatte er sozusagen das Schicksal oder Pech, unmittelbarer Zeitgenosse Beethovens zu sein. Während es ihm immerhin gelang, als Pianist und Improvisator das Publikum im großen Stil für sich zu gewinnen und die Konkurrenz (darunter Beethoven) weitgehend auszustechen,

wurde sein kompositorisches Schaffen vom Œuvre des Bonner Meisters doch bald in den Schatten gestellt. Allein mit solchen Ausnahmewerken (allerdings leider nur »ausnahmsweisen« Werken!) wie der hier aufgenommenen Klaviersonate fis-Moll op. 81 konnte Hummel dem Beethoven'schen Genius etwas wirklich Gewichtiges entgegenseetzen. Diese Sonate darf wohl als gezielte Reaktion auf die emotional ungemein aufwühlende, ja kompromisslose *Appassionata* einerseits sowie auf die spieltechnisch überwältigend anspruchsvolle Hammerklavier-Sonate andererseits gedeutet werden. Der Komponist lotet in seinem Opus 81 überall die Grenzen des Machbaren aus, worin er freilich Beethoven im Grundsatz folgt; aber er betritt dabei im Detail durchaus Neuland und zeigt zahlreiche Perspektiven auf, die für die späteren Romantiker à la Schumann geradezu idiomatisch werden sollten.

Der in Düsseldorf 1810 zur Welt gekommene Norbert Burgmüller gehört nun schon der Generation Mendelssohns,

Chopins, Liszts und Schumanns an. Seine Biographie liest sich wie eine Tragödie. Von Natur aus psychisch labil, bekam Burgmüller trotz verzweifelter Bemühungen als Berufsmusiker nie wirklich einen Fuß auf den Boden. Er lebte sozusagen im Krisenmodus und starb bereits 26-jährig (unter nicht völlig geklärten Umständen), kaum dass er eine Vielzahl bedeutender Werke hätte hinterlassen können. Die wenigen, die er vollendete, wurden zumeist auch erst posthum publiziert und folglich – wenn überhaupt – nur mit Verzögerung musikgeschichtlich wirksam. So z. B. die ambitionierte Klaviersonate f-Moll op. 8. Das Werk ist eigentlich das erstaunliche Erzeugnis eines Teenagers; zur Drucklegung gelangte es allerdings erst 1839. Ähnlich wie vormals Hummel arbeitet sich der juvenile Komponist hier vornehmlich am Muster von Beethovens *Appassionata* ab. Gleichwohl weicht deren extreme Gespanntheit bei Burgmüller einer eher traumhaft-melancholischen Atmosphäre. Besonders bemerkenswert erscheint der buchstäblich romantische Mittelsatz.

Dieses Stück antizipiert bereits mit aller Macht die zweite Ballade (F-Dur op. 38) von Frédéric Chopin.

Ludwig Schuncke schließlich stammte ursprünglich aus Kassel und landete über Umwege 1833 in Leipzig. Dort zählte er schnell zum engsten Freundeskreis des praktisch gleichaltrigen Robert Schumann. Schunckes Karriere (schwerpunktmäßig als Pianist) verlief bis dahin einigermaßen glänzend; dann jedoch wurde er unglücklich von der seinerzeit grassierenden Schwindsucht heimgesucht, infolgedessen er noch 1834 – nicht einmal 24-jährig – verschied. Die Grande Sonate g-Moll op. 3 von 1832 ist Schunckes reifstes, eindrucksvollstes Werk und übrigens Schumann gewidmet. Dieser revanchierte sich umgehend durch Zueignung der nicht minder grandiosen Toccata op. 7 an den Freund.

Auch über die Sonate op. 3 legt sich unverkennbar Beethovens langer Schatten. Das fängt beim thematischen Material und der entsprechenden

musikalischen Verarbeitung desselben an und hört nicht zuletzt bei der formalen Gesamtanlage des Stückes auf. Dennoch will die Musik selbst offenbar auf etwas fundamental anderes hinaus: Sie ist nicht mehr (wie ggf. im Geiste Beethovens) unverschleiertes Bekenntnis, sie sucht nicht primär den unverblühten Ausdruck, sondern sie gibt sich tendenziell geheimnisvoll, verweist bisweilen auf ein Mysterium. Schuncke steht somit längst auf dem Boden der Romantik und bedient sich aus dieser Position heraus zu seinen Zwecken (recht geschickt) des Beethoven'schen Instrumentariums. Der Vorwurf des Epigontums wäre mithin ziemlich unangemessen.

Erwiesenermaßen kannte Robert Schumann alle drei hier in Rede stehenden Sonatenwerke sehr gut. Unschwer können direkte Spuren zumindest von Hummels Meisterwerk in Schumanns frühem Klavierschaffen ausgemacht werden. Man höre und analysiere etwa das äußerst brillante Allegro h-Moll op. 8 (1831) und vergleiche es mit dem

einleitenden Allegro aus Hummels fis-Moll Sonate op. 81. Womöglich stellt zudem das deutlich später komponierte Finale des *Concert sans orchestre* f-Moll op. 14 (1836) noch einen Reflex auf den rasanten Hummel'schen Finalsatz dar. Beide Stücke fallen jedenfalls problemlos in die Kategorie »Höllensritt«. Nicht derart musikwissenschaftlich bedeutsam, aber durchaus rührend, ist ferner eine offene Anspielung an Schunckes Klaviersonate op. 3, die Schumann in den Kopfsatz seines berühmten a-Moll-Klavierkonzerts op. 54 (1841/45) einkomponiert hat. Ganz auf dem dramaturgischen Höhepunkt, zu Beginn der Kadenz, wird dort die Musik des einstigen Weggefährten quasi zitiert und insofern liebevoll in Erinnerung gerufen.



WWW.HEIDITSAI.COM

Heidi Tsai, equally immersed in harpsichord, fortepiano and piano playing, performs regularly on all three keyboard instruments. Her versatile musicality brings life to different genres of repertoire from the 17th to the 21st centuries. In orchestral settings, she has collaborated with Christian Zacharias, Giovanni Antonini, Leonard Slatkin, Robert King, Stanley Ritchie, and Nigel North. As a soloist and a frequently sought-after chamber player, Heidi has been invited to perform in major concert series and music festivals throughout the United States, Central America, Asia and Europe.

Heidi earned her doctorate in Historical Keyboards from the Early Music Institute at Indiana University, Bloomington. In the past, Heidi has taught at the Interlochen Center for the Arts, Boston University, Boston Conservatory, Arizona State University and Indiana University. Between 2002 and 2012, Heidi Tsai was on the faculty in the early music department at the *Escola Superior de Música de Catalunya* (ESMUC) in Barcelona. In the past, she has been asked to collaborate in summer courses and festivals with Alfredo Bernardini, Mark Padmore, and Hiro Kurosaki.

Heidi Tsai co-founded and directed *Barcelona Barroc*, an ensemble based in Barcelona, and the project *Chiaroscuro*, recording music by Muffat and two triple concerti by J. S. Bach for flute, violin and harpsichord. In 2016 she was invited to give a solo harpsichord recital in Shanghai at the Oriental Art Center as the first soloist on the instrument in that renowned venue. Currently, Heidi resides in France, where she is the professor for harpsichord and Early Music at the Conservatoire de Musique et Danse in Pau.

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



STIFTUNG

WWW.FUNK-STIFTUNG.ORG



WWW.HEIDITSAI.COM

Heidi Tsai, die in die Welt des Cembalos ebenso eingetaucht ist wie in die Welt von Konzertflügel und Klavier, gibt regelmäßig Konzerte auf einem dieser drei Instrumente. Mit ihrer vielseitigen Musikalität bringt sie Leben in ganz unterschiedliche Genres vom 17. bis zum 21. Jahrhundert. Bei Orchesterkonzerten hat sie mit Christian Zacharias, Giovanni Antonini, Leonard Slatkin, Robert King, Stanley Ritchie und Nigel North zusammengearbeitet. Als Solistin und gefragte Kammermusikerin wurde Heidi Tsai zu großen Konzertereihen und Musikfestivals in den Vereinigten Staaten, Mittelamerika, Asien und Europa eingeladen.

Ihre Promotion im Fach Historische Tasteninstrumente hat Heidi Tsai am Early Music Institute der Indiana University in Bloomington abgeschlossen. Unterrichtet hat sie bereits am Interlochen Center for the Arts, an der Boston University, dem Boston Conservatory, der Arizona State University sowie der Indiana University. Zwischen 2002 und 2012 war sie an der Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) in Barcelona im Fachbereich für Alte Musik tätig. Zudem wurde sie mehrfach eingeladen, an Sommerkursen und Festivals mit Alfredo Bernardini, Mark Padmore und Hiro Kurosaki mitzuwirken.

Heidi Tsai hat sowohl das Ensemble Barcelona Barroc als auch das Aufnahmeprojekt *Chiaroscuro* - mit Musik von Muffat sowie zwei Trippelkonzerten von J. S. Bach für Flöte, Violine und Cembalo - mitbegründet und geleitet. In Shanghai durfte sie 2016 als erste Cembalistin einen Soloabend im renommierten Oriental Art Center geben. Derzeit lebt sie in Frankreich, wo sie als Professorin für Cembalo und Alte Musik am Conservatoire de Musique et Dance in Pau arbeitet.

Die gemeinnützige Funk Stiftung engagiert sich im Bereich der Wissenschaft und Bildung mit einer Schwerpunktsetzung auf die Themen 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.



STIFTUNG

WWW.FUNK-STIFTUNG.ORG

The fortepiano used for this recording was made by Paul McNulty, one of the most highly respected fortepiano makers working today. The McNulty instrument is a copy of Graf opus 318 from 1819, from Castle Kozel near Pilsen, Czech Republic. In this period the pianos of Graf still retained the thin soundboard and light hammers of the Viennese classical era, with somewhat thicker strings. The fuller tone is nonetheless clear and projecting, which, coupled with the various expression stops, provides a convincing Schubertian palette.

Conrad Graf (1782–1851), who had from 1824 the title of “Imperial Royal Court Fortepiano Maker”, was born in Riedlingen (Württemberg) and came to Vienna in 1799 as a joiner. He became a piano maker and opened his own factory in 1804. Very soon his instruments were considered “the greatest and most renowned in Vienna and throughout the empire”. Graf not only supplied instruments to all the apartments of the imperial court but also provided a fortepiano for Ludwig van Beethoven in 1825. Chopin, Robert and Clara Schumann, Liszt and Mendelssohn held Graf pianos in the highest esteem.

Das Hammerklavier für diese Aufnahme ist ein Werk Paul McNultys, einer der angesehensten Hammerklavierbauer der Gegenwart. Das McNulty-Instrument ist eine Kopie des Graf Opus 318 aus dem Jahre 1819 aus dem Schloss Kozel bei Pilsen. Grafs Klaviere dieser Periode besitzen noch den dünnen Resonanzboden und die leichteren Hämmer mit etwas dickeren Saiten der Wiener Klassik. Der vollere Ton ist trotzdem klar und ausladend. Dieses - in Verbindung mit verschiedenen Registern - liefert eine überzeugende Klangpalette Schubert'scher Art.

Conrad Graf (1782–1851), der ab 1824 den Titel des »k. k. Hofpiano- und Claviermacher« führte, wurde in Riedlingen (Württemberg) geboren und kam 1799 als Tischler nach Wien. Dort wurde er Klavierbauer und eröffnete 1804 seine eigene Werkstatt. Schnell wurden seine Instrumente als die »besten und bekanntesten in Wien und im Kaiserreich« berühmt. Graf lieferte nicht nur Instrumente in alle Räume des kaiserlichen Hofes, sondern fertigte 1825 auch ein Hammerklavier für Ludwig van Beethoven. Chopin, Robert und Clara Schumann, Liszt und Mendelssohn schätzten die Klaviere Grafs.

C.
GRAF



ベートーヴェンと シューマンの間で

3人の(現在では)さして知られていない作曲家の、(現在では)ほとんど知られていないピアノ曲がCDとして発表されると、半ば必然的にいくつかの疑問が浮かぶ。なぜ、よりもよってこれらの作曲家が選ばれたのか？ なぜ、よりもよってこれらの曲が選ばれたのか？ さらに、そのような曲が、なぜ対比という形でここに集められたのか？

ここに収録されたフンメル、ブルクミュラーとシュンケのピアノソナタは、すべて1819年から1832年の間に作曲されたものである。この時期——少なくとも中央ヨーロッパ文化圏では——音楽における重大な思想的な変化が起こった。一般的な時代区分ではいわゆる「古典派」から「ロマン派」への方向転換とも呼ばれている変化である。もっと具体的には、そして先

鋭化していえば(あるいは挑発的ともとれる言い方をすれば)、ベートーヴェンとシューマンの間の時期であったといえるだろう。

ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェンは1827年に没したが、1820年代初めには既にピアノ作品の作曲では頂点に達していた。最後のピアノソナタ111番は1822年に発表されている。対して、ロベルト・シューマンはプロとしてのピアノ作品作曲家の道を歩み出してから1830年以降によく独自のスタイルを見出している。ベートーヴェンが若きシューマンに多大な影響を与えたことは、疑う余地もないだろう。しかし、かのシューマンが、今日その独自性で賞賛されているシューマンとなるまでには、とりわけベートーヴェンのような偉大なお手本からの芸術的自立のプロセスが不可欠であった。この自立のプロセスには、当然ながら、他の(同時代の)作曲家たちの存在が決定的な影響を与えたのである。もちろんフランツ・シューベルトも主に1839年以降とはいえ重要な役割を果たしたで

あろうし、カール・マリア・フォン・ウェーバーの存在も大きかっただろう。そのほかに——いや、むしろとりわけ——影響を与えたといえるかもしれない数々の(現代では)より有名でない音楽家たちがおり、そのなかでももっとも興味深いのがヨハン・ネポムク・フンメル、ノルベルト・ブルクミュラーとルートヴィヒ・シュンケである。この3人の誰もが、シューマンの成長や自分探しに、それぞれ独特な形で好影響を与えた。インスピレーションの源として、同志として、あるいは親しい個人的な友人としてであった。これら3人の誰もが、後世にも残る、ベートーヴェンからシューマンへと至る精神的な「道」をならし、固めていくことに少なからず寄与したのである。

なかでも最年長なのはフンメルであった。1778年にプレスブルク/ブラティスラバに生まれたフンメルは、幸か不幸か、ベートーヴェンとまさに同時代に生きることになる。ピアニスト・即興演奏家としては名声をほしいままにし、(ベートーヴェン

を含む)大概のライバルを大きく引き離す人気ぶりだったが、やがて作曲ではボンの巨匠ベートーヴェンの作品に凌駕される。ここに収録されたピアノソナタ第5番嬰へ短調Op.81のような例外的な作品(ただし、残念ながら例外的だが!)ではフンメルも天才ベートーヴェンに真に対抗することができた。これらのピアノソナタは、一方では感情を激しくゆさぶる非妥協的な『熱情』への、他方では演奏が技術的にきわめて難しい『ハンマークラヴィーア』への答えである、と解釈することもできるだろう。フンメルはOp.81で、基本的にはベートーヴェンを踏襲して実現可能な領域の限界を探りながらも、細部では新境地を開き、後のシューマン的なロマン派作品で慣用的な表現となる切り口が数多くみられるのである。

デュッセルドルフで1810年に生まれたノルベルト・ブルクミュラーはメンデルスゾーン、ショパン、リストやシューマンと同世代である。ブルクミュラーの一生は、さながら

悲劇であった。生まれつき精神的に不安定だったブルクミュラーは、懸命な努力にもかかわらずプロの音楽家としての足がかりをつかむことはなかった。絶え間ない精神的危機にさらされ、これから数多くの優れた作品を生み出すであろうと期待されながらも26歳で亡くなった。(死因ははっきりしていない。)ブルクミュラーが完成させた数少ない作品は、ほとんどが没後に出版されており、音楽史に影響を与えたのは——影響があったとすれば——遅れてである。たとえば、野心的なピアノソナタへ短調Op.8も然りである。この曲はまだ十代の青年だったブルクミュラーによる驚くべき作品だが、出版されたのは1839年になってからである。先にフンメルがそうしたように、青年作曲家ブルクミュラーもまた、主にベートーヴェンの『熱情』を模範として作曲している。しかし、ブルクミュラーではベートーヴェンの極端な緊張感はなく、やや夢心地なメランコリックな雰囲気になっている。とりわけ注目したいのが、文字通りロマンチックな真ん中の楽章である。この楽章は、フ

レデリック・ショパンのバラード第2番(ヘ長調Op.38)をすでに強く予感させるものがある。

ルートヴィヒ・シュンケは元はカッセル出身であるが、各地に滞在後、1833年にライプチヒに辿り着く。すぐにほぼ同年齢のロベルト・シューマンと親しくなった。それまでのシュンケの(主にピアニストとしての)キャリアは、華々しいものであった。しかし、不幸にも、当時流行していた肺結核にかかり、1834年に——24歳になる前に——他界した。1832年のピアノソナタ短調Op.3は、シュンケ作品の中で最も成熟した印象深い作品であり、シューマンに捧げられている。これに応えて、シューマンはかの壮大なる『トッカータ』Op.7をシュンケに捧げた。

ピアノソナタOp.3にも、ベートーヴェンの影響が如実にあらわれている。主題の素材や扱い方に始まり、曲全体の形式的な構成にも影響がみられる。しかし、音楽そのもの

は、明らかに根本的に異なったものを目指しているようなのである。もはや(場合によってはベートーヴェン的な)何をも包み隠さない告白ではなく、飾らない表現に真っ先に向かうのでもなく、何か秘密めいた印象を与え、時には謎につきあたる。このように、シュンケは既にロマン派の領域に足を踏み入れていたのであり、ロマン派の立ち位置から、その目的を達成するべく(きわめて巧みに)ベートーヴェンの手法をひとつの手段として利用したのである。亜流であるとの批判は、まったくのお門違いである。ロベルト・シューマンがこの3つのソナタ作品をよく知っていたことは、立証されている。シューマンの初期のピアノ作品には、少なくともフンメルの作品からの直接の影響が容易にみとれる。たとえばシューマンの素晴らしいアレグロ 短調Op.8(1831年)を聴いて分析し、ソナタ第5番嬰へ短調Op.81の導入部のアレグロと比較してみよう。ずっと後に作曲された『管弦楽のない協奏曲』へ短調Op.14のフィナーレにも、フンメルの駆け抜けるような最終

楽章が反映されているのかもしれない。いずれにせよ、どちらの曲も余裕で「地獄の疾走」のカテゴリーに入るだろう。シューマンがかの有名なピアノ協奏曲イ短調Op.54(1841/45)の冒頭楽章に、シュンケのピアノソナタOp.3からの引喩を率直に組み入れたことは、音楽学的にはさして重要でないにせよ、やはりほろりとさせられる。ドラマツルギーのクライマックスで、カデンツのはじめにかつての朋友の音楽がいわば引用され、愛情をこめて想い起こされるのである。

ロベルト・フンク

(翻訳: 竹内仁奈子)

ハイディ・ツァイは、チェンバロ、フォルテピアノとピアノのいずれにも造詣が深く、これら3つの鍵盤楽器を定期的に演奏している。ツァイはその多彩な音楽性で、17世紀から21世紀までの様々なジャンルのレパー

トリーに新たな息吹を吹き込んでいる。オーケストラ編成の上演では、クリスチャン・ザカリアス、ジョヴァンニ・アントニーニ、レナード・スラットキン、ロバート・キング、スタンリー・リッチー、ナイジェル・ノースと共に演奏した。ソリストとしても、引っぱりだこの室内楽奏者としても、北・中米、アジアやヨーロッパで行われる数々の一流コンサートや音楽祭に招聘されている。

ハイディ・ツァイは、インディアナ大学ブルームントン校古楽研究所から歴史的鍵盤楽器における博士号を授与された。これまでに、インターローケン芸術センター、ボストン大学、ボストン音楽院、アリゾナ州立大学、インディアナ大学で教鞭を執った。2002年～2012年まで、バルセロナのカタルーニャ高等音楽院 (ESMUC) の古楽部門に在籍。また、数々のサマーコースや音楽祭に招かれ、アルフレード・ベルナルディニ、マーク・バドモア、ヒロ・クロサキと共に演奏している。

ハイディ・ツァイは、バルセロナをベースにするアンサンブル「バルセロナ・パロック」の創立者の一人であり、ムッファトの作品と2つのJ. S. バッハのフルート、ヴァイオリンとチェンバロのための三重協奏曲のレコーディングプロジェクト「キアロスクーロ」を立ち上げ、監督。2016年、著名な舞台である上海オリエンタルアートセンターに同センターで初のチェンバロソリストとして招かれ、チェンバロのリサイタルを開いた。現在はフランス在住であり、フランスのポル音楽・舞踊学校でチェンバロと古楽の教授を務める。

この収録に使われたフォルテピアノは、現在もっとも著名なピアノ製作者の一人、ポール・マクナルティの手によるものがある。このマクナルティ作のピアノは、チェコ・プルゼニ近郊のコゼル城にあったグラーフによる1819年製・製造番号318番のレプリカである。この時期のグラーフ作ピアノでは、

まだウィーン古典派時代の薄い響板と軽いハンマーが使われており、弦はやや太かった。厚みのある音はそれでもクリアかつ伸びやかで、様々な音栓も組み合わせれば、シューベルト的な音色の幅を難なく表現できる。

コンラート・グラーフ(1782 - 1851)は1824年に「宮廷ピアノ・鍵盤楽器製作者」の称号を取得しており、ヴェルテンベルクのリートリンゲンに生まれ、1799年に家具職人としてウィーンに移った。ピアノ製作に携わるようになり、1804年に独立しピアノ工場を創立。グラーフの楽器は瞬間に「ウィーンそしてオーストリア帝国中でもっとも優れ、もっとも名高い」と評されるようになる。宮廷の数々の部屋に楽器を提供しただけでなく、1825年にはベートーヴェンにもフォルテピアノを提供している。ショパン、ロベルト・シューマン、クララ・シューマン、リスト、そしてメンデルスゾーンが、グラーフのピアノを高く評価していた。

公益財団法人フンク・ファンデーションは、学術教育の分野においてリスクマネジメント研究、芸術文化の分野においてカルチャー・プロジェクトを支援しています。後者では、高い質にも関わらず稀にしか上演されない音楽作品に、特別な重点が置かれています。国境を問わず、多様な楽曲やアーティストを紹介することが、中心的課題となります。

この目的を達成するために、フンク・ファンデーションは、音楽制作会社b-sharpと協業し、ベルリン・コンツェルトハウス室内管弦楽団の録音活動への支援を進めています。同楽団は、趣向を凝らしたプログラミングと団員の国際的顔ぶれによって、フンク・ファンデーションのフィロソフィーを、理想的に体现しているのです。