

HUMORESKE

Frau Julie von Webenau, geb. Baroni-Cavalcabò zugeeignet
Komponiert 1838/39

Einfach ♩ = 80

Opus 20

*) Ohne Haltebogen gemäß Quellen; siehe Bemerkungen.

*) No tie according to sources; see Comments.

*) Sans liaison de tenue conformément aux sources; cf. Bemerkungen ou Comments.

ritard.

17 *ritard.*

21 *dim.*

25 *Etwas lebhafter*

27 *dim.*

29 *ritard.*

33 *ritard.*

34 *ritard.*

35 *ritard.*

*) Kursiver Fingersatz stammt aus der Erstausgabe.

*) Fingering in italics originates from the first edition.

*) Doigté en italique selon la première édition.

Sehr rasch und leicht ♩ = 138

37

mf

Pedal

41

45

49

mf

f

mf

54

mf

p

Vorwort

„Humoreske“ ist ursprünglich die Bezeichnung für ein literarisches Genre, das sich insbesondere in populären Zeitschriften der Biedermeierzeit erfolgreich ansiedelte, ohne dabei allerdings bestimmte typische Merkmale zu entwickeln. Bevor Robert Schumann als erster diese Genrebezeichnung für ein Musikstück verwendete und damit eine nachhaltige Tradition musikalischer Humoresken initiierte, hatte der Begriff zunächst als literarische Metapher im musikkritischen Schrifttum Eingang gefunden. Oswald Lorenz, Schumanns redaktioneller Mitstreiter der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, charakterisierte beispielsweise in einer Rezension vom 25. Dezember 1838 Clara Wiecks Scherzo op. 10 mit Bezug auf das belletristische Genre als Humoreske; etwa um die gleiche Zeit informierte eine anonyme Notiz in der HAMBURGER NEUEN ZEITUNG über Schumanns gegenwärtigen Aufenthalt in Wien und pries dabei seine bis dato erschienenen Klavierkompositionen als „geistvolle Tonhumoresken“.

Schumann begann mit der Arbeit an seiner *Humoreske* op. 20 im Frühjahr 1838 in Leipzig. Der Werktitel stand anfangs allerdings noch nicht fest. In dem für Clara Wieck angelegten *Brautbuch* findet sich ein auf *April 1838* datierter Adagio-Entwurf von 23 Takten, der später zur Einleitung der *Humoreske* werden sollte (Quelle A1, siehe *Bemerkungen*). Im September 1838 reiste Schumann nach Wien, wo er sich den Adagio-Entwurf noch einmal vornahm, ohne ihn wesentlich weiterzuentwickeln. 14 Takte mehr (T. 1–37) umfasst ein dem Pianisten Karl Georg Likl (1801–77) gewidmetes Albumblatt, das mit *Wien. 2^{ten} / 2 39* datiert und als *Vorspiel zu einem Rondolett* bezeichnet ist (Quelle A2). Das im Frühjahr 1839 begonnene Arbeitsmanuskript, in dem das Werk Gestalt gewann, ist nur fragmentarisch überliefert (Quelle A3). Erhalten sind lediglich die Takte 693–799. Auch die

für den Stich verwendete Vorlage ist verschollen, so dass nicht sicher zu bestimmen ist, wann genau Schumann den Werktitel festlegte. Vielleicht regten die beiden oben zitierten Zeitschriftenbeiträge Schumann dazu an.

Im März 1839 wurde das Werk in Wien abgeschlossen und in einem Brief vom 11. März an Clara Wieck explizit als *Humoreske* bezeichnet. Tags zuvor hatte Schumann die Stichvorlage dem Verleger Pietro Mechetti in Wien ausgehändigt. Am 18. Juni bat er – mittlerweile wieder nach Leipzig zurückgekehrt – um baldige Zusendung der Korrektur. Mechetti kam am 3. Juli 1839 dieser Bitte nach und bat seinerseits um rasche Rücksendung der Korrekturfahnen, damit bis zum 8. August erste Druckexemplare fertig werden könnten. Die Erstausgabe der *Humoreske* erschien tatsächlich noch im August 1839. Das Werk war der komponierenden Pianistin Julie von Webenau, geborene Baroni-Cavalcabò (1813–87) gewidmet, einer Schülerin von Mozarts jüngstem Sohn, die Schumann bereits 1835 in Leipzig kennengelernt und die er während seines Aufenthalts in Wien wiedergetroffen hatte.

Der im Titel angezeigte musikalische Humor zielt nicht auf vordergründige Komik, sondern beinhaltet ein ästhetisches Programm. Aufschlussreich in diesem Zusammenhang sind Schumanns Erläuterungen gegenüber dem belgischen Musikliebhaber und Amateurkomponisten Simonin de Sire (1800–72): „das Wort Humoreske verstehen die Franzosen nicht. Es ist schlimm, daß gerade für die in der deutschen Nationalität am tiefsten eingewurzelten Eigenthümlichkeiten und Begriffe wie für das Gemüthliche (Schwärmerische) und für den Humor, der die glückliche Verschmelzung von Gemüthlich und Witzig ist, keine guten und treffenden Worte in der französischen Sprache vorhanden sind. Es hängt dieses aber mit dem ganzen Charakter der beiden Nationen zusammen. Kennen Sie nicht Jean Paul, unseren großen Schriftsteller? von diesem hab’ ich mehr Contrapunkt gelernt als von meinem Musik-

lehrer.“ In dieser verkürzten Definition von Humor spiegelt sich Schumanns Lektüre von Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* (1804) wider, worin der romantische Humor als zentrales Thema abgehandelt wird. Im Unterschied zum heutigen Sprachgebrauch bezeichnet für Jean Paul das „Gemüthliche“ eine große Gefühlstiefe und eine hohe Sensibilität, welche alle Erscheinungen des Lebens seismographisch wahrzunehmen vermag. Die Kategorie des „Witzigen“ zielt dagegen auf die Fähigkeit eines scharfsinnigen Verstandes, Entlegenes und Gegensätzliches in überraschender und hintergründiger Art und Weise miteinander zu kombinieren. Die daraus erwachsenden Pointen eröffnen schlaglichtartig neue ästhetische Perspektiven. Beide Komponenten des Humoristen hat Schumann in den Doppelgängergestalten Eusebius und Florestan allegorisiert: Der sensible, schwärmerische Eusebius steht für Schumanns emotionale Tiefe (Gemüt), wogegen der scharfsinnige, kritische und bisweilen bissig-ironische Florestan die intellektuelle Seite (Witz) von Schumanns Doppelnatur repräsentiert.

Schon im Vorfeld seiner *Humoreske* hatte sich Schumann mit einem eigenen Artikel an der seinerzeit intensiv geführten Diskussion über Komik und Humor in der Musik beteiligt (*Über den Aufsatz: das Komische in der Musik von C. Stein in 60. Hft. Der Cäcilia*, in: NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, Bd. 1, Nr. 3, 10. April 1834, S. 10 f.). Es verwundert nicht, dass er in einem Brief vom 7. August 1839 an Ernst Adolph Becker die *Humoreske* als „wenig lustig und vielleicht mein Melancholischstes“ unter seinen damals vorliegenden Werken charakterisierte. Seine seelische Verfassung während der kompositorischen Arbeit beschrieb er in seinem Brief an Clara Wieck vom 11. März 1839 denn auch folgendermaßen: „Die ganze Woche saß ich am Clavier und componirte und schrieb und lachte und weinte durcheinander; dies findest Du nun Alles schön abgemahlt in meinem Opus 20, d. großen Humoreske, die auch schon gestochen wird. Sieh, so schnell geht es jetzt

bei mir. Erfunden, aufgeschrieben und gedruckt.“

Der formale Aufbau der mit 963 Takten sehr umfangreichen Komposition wird widersprüchlich interpretiert (zu den Formproblemen sowie zur Interpretation des romantischen Humorbegriffs und seiner musikalischen Umsetzung siehe Bernhard R. Appel, *Robert Schumanns Humoreske für Klavier op. 20. Zum musikalischen Humor in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Formproblems*, Diss. Saarbrücken 1981, S. 294 ff.). In den verschiedenen Erklärungsansätzen spiegelt sich das mehrdeutige Konzept der Komposition. Es entzieht sich dem analytischen Zugriff, sobald man versucht, es mit akademischen Formkategorien zu beschreiben.

Lange Zeit wurde das Werk aufgrund seiner Komplexität und wegen seiner hohen interpretatorischen Anforderungen von Pianisten geradezu ängstlich gemieden. Schon Clara Schumann spielte die *Humoreske* nur selten öffentlich. Vermutlich zweifelte sie an deren Publikumswirksamkeit. Im Zusammenhang mit einer privaten Aufführung im Mai 1894 erläuterte sie ihrem Enkel Ferdinand Schumann (1875–1954), „man hätte sich bei der *Humoreske* melancholische, extravagante, phantastische Gedanken zu denken. Die canonische Stelle in D moll [T. 358 ff.] sei sehr humoristisch“. Hinsichtlich des musikalischen Humors, den die Zeitgenossen als generelles Charakteristikum Schumanns empfanden, ist sein Opus 20 ein Schlüsselwerk, das man als kompositorische und ästhetische Summe seines frühen Klavierwerkes bezeichnen könnte.

Zur Frage, wie die auf einem eigenen dritten System notierte *innere Stimme* (T. 251–274) interpretatorisch zu behandeln sei, gibt Schumann an keiner Stelle Auskunft. Clara legte gegenüber Georg Henschel in einem unveröffentlichten Brief vom 14. Mai 1883 dar, sie erkläre sich die *innere Stimme* dahingehend, „daß sie dem Spieler einen Anhalt zu der in der rechten Hand liegenden Melodie geben soll, der Vortrag also derart sein muß, daß der Hörer die Melodie

herausfühlt. Mitgespielt wird aber die innere Stimme nicht. Der Componist hat, glaube ich, in phantastischer Weise die Melodie mehr ahnen lassen wollen, als sie etwa gar markirt, hervorgehoben zu wissen. Es ist aber auch anzunehmen, daß mein Mann sich nichts weiter dabei gedacht, als daß der Spieler sich innerlich die Stimme denkt oder mit summt, so wie man es ja öfter thut, wenn einem das Herz recht voll ist beim Spielen“. Im Übrigen ist die *innere Stimme* nicht nur als „ungenaueres All’otava“, synkopisch versetzt im oberen System, sondern auch als „ungenaueres Unisono“ in der Mittelstimme des unteren Systems verborgen. Auch in der statischen, mysteriös anmutenden Akkordfolge (T. 447–482) ist der harmonische Verlaufsrahmen der *inneren Stimme* gegenwärtig. Ihre Melodieführung erinnert an Clara Wiecks *Romanze* op. 11 Nr. 2 (worauf Hans-Joachim Köhler in seiner Edition der *Humoreske* bei Peters, Leipzig 1981, hinwies) und gehört somit zu den zahlreichen kompositorischen Verflechtungen, die mehr oder weniger offen zwischen ihren und Robert Schumanns Werken bestehen. Dies wird auch durch die folgende Stelle aus einem Brief Schumanns vom 12. Juli 1839 an Clara Wieck bestätigt: „Wunderbar, wann hast Du das Stück in G moll [op. 11 Nr. 2] geschrieben? Im März hatt’ ich einen ganz ähnlichen Gedanken; Du wirst ihn in der *Humoreske* finden. Unsere Sympathien sind zu merkwürdig.“

Das Vorwort stammt zum großen Teil aus der Feder meines Freundes Bernhard R. Appel, der mit seiner erwähnten Dissertation über R. Schumanns *Humoreske* op. 20 eine grundlegende Arbeit zu diesem Werk vorlegte. Die *Bemerkungen* am Ende des Bandes enthalten detaillierte Angaben zu Quellen und Lesarten.

Herausgeber und Verlag danken allen in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken, die freundlicherweise Quellenmaterial zur Verfügung stellten.

Berlin, Herbst 2009
Ernst Herttrich

Preface

The term “Humoreske” was originally used to designate a literary genre that flourished above all in the popular periodicals of the Biedermeier era, even though it did not develop any idiosyncratic characteristics. Before Robert Schumann became the first to use the term for a musical composition, thus initiating a long tradition of musical “Humoresques,” the concept had found its way into music criticism as a literary metaphor. Thus in a review of 25 December 1838, Oswald Lorenz, Schumann’s editorial colleague at the *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK*, characterised Clara Wieck’s *Scherzo* op. 10 as a humoresque, with reference to the literary genre. Around the same time, an anonymous article in the *HAMBURGER NEUE ZEITUNG* reported on Schumann’s stay in Vienna, and commended the piano pieces he had published thus far as “brilliant musical humoresques.”

Schumann began working on his *Humoreske* op. 20 in Leipzig in spring 1838. He had not yet settled on the title of the work, however. In the *Brautbuch* (Bridal Book) he compiled for Clara Wieck, he inscribed a 23-measure sketch of an Adagio dated *April 1838*; this later became the introduction to the *Humoreske* (source A1, see *Comments*). In September 1838 Schumann travelled to Vienna, where he took up the Adagio sketch again, but did not substantially develop it. There are 14 additional measures (M. 1–37) in an *Albumblatt* dated *Wien. 2^{ten} / 2 39*, which is identified as a *Vorspiel zu einem Rondolett* (source A2) and is dedicated to the pianist Karl Georg Likl (1801–77). The working manuscript, begun in early 1839 and in which the piece gradually took shape, has come down to us in only fragmentary form (source A3); all that survives are measures 693–799. The manuscript used for the engraving is also lost, so that we cannot determine with certainty exactly when Schumann

laid down the work's title. Perhaps the two magazine articles quoted above had inspired him to choose this title.

The work was completed in Vienna in March 1839, and explicitly designated as *Humoreske* in a letter of 11 March to Clara Wieck. Schumann had handed over the engraver's copy to the publisher Pietro Mechetti in Vienna the previous day. On 18 June, having since returned to Leipzig, he asked Mechetti to send him the proofs as soon as possible. Mechetti complied with his wish on 3 July 1839 and requested, in his turn, that the proofs be returned quickly so that the first printed copies could be ready by 8 August. The first edition of the *Humoreske* did indeed appear in August 1839, with a dedication to composer-pianist Julie von Webenau, née Baroni-Cavalcabò (1813–87), a pupil of Mozart's youngest son. Schumann had first met the young woman in Leipzig in 1835, and reunited with her during his stay in Vienna.

The musical humour suggested by the title is not intended to evoke any outward mirth, but embodies an aesthetic program. Particularly revealing in this context are Schumann's comments to Belgian music-lover and amateur composer Simonin de Sire (1800–72): "The French do not understand the word *Humoreske*. It is truly deplorable that no good, suitable words exist in French for the two characteristics and concepts that are most deeply rooted in the German mentality – *das Gemütliche* (*Schwärmerische*) and *Humor* – of which the latter is a felicitous combination of *gemütlich* and *witzig*. This reflects the basic character of the two nations. Do you know Jean Paul, our great writer? I learned more counterpoint from him than from my music teacher." In this succinct definition of humour, Schumann alludes to his reading of Jean Paul's *Vorschule der Ästhetik* (1804), in which romantic humour is a central theme. In contrast with present-day usage, Jean Paul uses the term "das Gemütliche" to designate a profound depth of emotion and a great sensitivity that is able to perceive – seismographically, as it were – all the phenomena of life. "Das

Witzige," in turn, refers to the ability of a sharp-witted mind to combine far-flung opposites in a surprising and subtle manner. The irony that this produces opens up and casts a bright light on new aesthetic perspectives. Schumann allegorises both components of the humourist in the combined, two-sided character of Eusebius and Florestan: the sensitive, effusive Eusebius stands for Schumann's emotional depth (*Gemüt*), while the astute, critical, and sometimes bitingly ironic Florestan represents the intellectual side (*Witz*) of Schumann's dual nature.

Prior to his *Humoreske*, Schumann had joined the heated discussion about comedy and humour in music with his article *Über den Aufsatz: das Komische in der Musik von C. Stein im 60. Hft. Der Cäcilia* (in: NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, vol. 1, no. 3, 10 April 1834, pp. 10 f.). It is not surprising that he characterised his *Humoreske* in a letter of 7 August 1839 to Ernst Adolph Becker as "not very merry, and perhaps the most melancholy" of the works he had written to date. In his letter to Clara Wieck dated 11 March 1839, he described as follows the psychological condition he was in while writing the piece: "I have been at the piano all week, composing, writing, laughing and crying all at once. You will find this state of affairs nicely evoked in my opus 20, the big *Humoreske*, which is about to be engraved. You see how fast things are going with me now. Thought up, written down, off to print."

There are contradictory interpretations of the formal structure of the very lengthy (963 measures) work (regarding formal problems as well as the interpretation of the Romantic concept of humour and its musical transposition in the *Humoreske*, see Bernhard R. Appel, *Robert Schumanns Humoreske für Klavier op. 20. Zum musikalischen Humor in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Formproblems*, Diss. Saarbrücken, 1981, pp. 294 ff.). The ambiguous concept underlying the composition is reflected in these different attempts to explain it. It eludes the analyst's grasp

as soon as one tries to describe it with formal academic categories.

For a long time, pianists almost fearfully avoided the piece on account of its complexity and its great interpretative demands. Even Clara Schumann rarely played the *Humoreske* in public, perhaps doubting its impact on an audience. With reference to a private performance in May 1894, she explained to her grandson Ferdinand Schumann (1875–1954) that "with the *Humoreske*, one had to conjure up melancholic, extravagant, fantastic ideas. The canonic passage in d minor [M. 358 ff.] is very humouristic." In view of the musical humour that contemporaries felt was intrinsic to Schumann, opus 20 occupies a key position that represents the compositional and aesthetic sum of his early piano oeuvre.

Schumann provided no information on how to interpret the *inner voice* (M. 251–274) notated on a separate third staff. In an unpublished letter of 14 May 1883, Clara explained to Georg Henschel her feeling that the *inner voice* was intended to "give the pianist a support to the melody of the right hand. This must be performed in such a way that the listener senses the melody. However, the inner voice is not to be played. I believe that the composer wanted the melody to be sensed, in a shadowy manner, rather than stressed or brought to the fore. But it is just as likely that my husband here intended only that the player should hear the voice inwardly or hum it, as one often does when one's heart is full while playing." Moreover, the *inner voice* is hidden not only as "inexact all'ottava," in a staggered syncopation in the upper staff, but also as "inexact unison" in the middle part of the lower staff. The harmonic progression of the *inner voice* also recurs in the static, mysterious-sounding chord sequence at measures 447–482. Its melodic line recalls Clara Wieck's *Romanze* op. 11 no. 2 (something pointed out by Hans-Joachim Köhler in his edition of the *Humoreske* published by Peters, Leipzig, in 1981) and thus takes its place among the many compositional entwinements that

are discernible, sometimes more, other times less, between Clara's and Robert's works. This is also confirmed by the following passage from Schumann's letter to Clara Wieck, dated 12 July 1839:

“Wonderful – when did you write the piece in g minor [op. 11 no. 2]? In March I had a very similar idea; you will find it in the Humoreske. How remarkable are our sympathies.”

This preface stems in great part from the pen of my friend Bernhard R. Appel, whose above mentioned dissertation on Schumann's *Humoreske* op. 20 is a milestone in the study of this work. The *Comments* at the end of this volume contain detailed information on the sources and readings.

The editor and publisher extend their thanks to all the libraries mentioned in the *Comments* for kindly placing source material at our disposal.

Berlin, autumn 2009
Ernst Hertrich

Préface

À l'origine, le terme de «humoresque» désigne un genre littéraire allemand particulièrement répandu et très apprécié dans les journaux populaires de la période Biedermeier, sans pour autant développer de traits caractéristiques précis. Avant même que, le premier, Robert Schumann utilise cette désignation pour une pièce de musique et initie ainsi une tradition durable d'humoresques musicales, cette notion s'était frayé un chemin sous forme de métaphore littéraire dans les textes de critique musicale. Dans un compte rendu du 25 décembre 1838, Oswald Lorenz, partenaire de Schumann à la rédaction de la NEUE

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, qualifiait par exemple d'humoresque le Scherzo op. 10 de Clara Wieck, en référence au genre littéraire éponyme. Environ au même moment, un avis anonyme paru dans la HAMBURGER NEUE ZEITUNG annonçait le séjour en cours de Schumann à Vienne et vantait ses compositions pour piano publiées à cette date en les qualifiant d'«Humoresques sonores très spirituelles».

C'est au printemps 1838 à Leipzig que Schumann commença à travailler à son *Humoreske* op. 20. Le titre n'en était cependant pas fixé au début. Dans le *Brautbuch* (livre de la fiancée) réalisé pour Clara Wieck se trouve une ébauche d'adagio de 23 mesures datée d'avril 1838, qui devint plus tard l'introduction de l'*Humoreske* (source A1, cf. *Bemerkungen* ou *Comments*). En septembre 1838, Schumann se rendit à Vienne où il reprit l'ébauche d'adagio sans vraiment la développer davantage. Datée *Wien*, 2^{ten} / 2 39 et intitulée *Vorspiel zu einem Rondolett* – Prélude à un petit rondeau – (source A2), une page d'album dédiée au pianiste Karl Georg Likl (1801–77) comprend 14 mesures supplémentaires (M. 1–37). Le manuscrit de travail commencé au printemps 1839 dans lequel l'œuvre s'étoffait davantage ne nous est parvenu que de manière fragmentaire (source A3). Seules les mesures 693–799 ont été conservées. Même le support de gravure a disparu, si bien qu'il n'est plus possible de déterminer à quel moment exactement Schumann en a fixé le titre. Peut-être a-t-il été inspiré par les deux articles cités ci-dessus.

L'œuvre, achevée en mars 1839 à Vienne, est explicitement désignée comme *Humoreske* dans une lettre du 11 mars à Clara Wieck. Schumann avait remis la copie à graver la veille, à Vienne, à l'éditeur Pietro Mechetti. Retourné entre temps à Leipzig, le compositeur s'enquiert le 18 juin d'un envoi prochain des épreuves pour correction. Le 3 juillet 1839, Mechetti accède à cette demande et sollicite de son côté un retour rapide des épreuves corrigées afin de pouvoir en imprimer les premiers exemplaires avant le 8 août. La première édition de l'*Humoreske* parut effecti-

vement en août 1839. L'œuvre était dédiée à la pianiste compositrice Julie von Webenau, née Baroni-Cavalcabò (1813–87), une élève du plus jeune fils de Mozart dont Schumann avait déjà fait la connaissance en 1835 à Leipzig et qu'il avait rencontrée à nouveau lors de son séjour à Vienne.

L'humour musical annoncé dans le titre ne fait pas référence à un comique superficiel, mais bien davantage à un programme esthétique. Dans ce contexte, les explications données par Schumann au mélomane et compositeur amateur belge Simonin de Sire (1800–72) sont révélatrices: «Les Français ne comprennent pas le terme d'humoresque. C'est terrible, car il n'existe pas en français de mot pour désigner des notions et des particularités aussi profondément ancrées dans la culture allemande que *das Gemütliche* (*Schwärmerische*) et *der Humor*, qui est l'heureuse alliance entre *Gemütlichkeit* et esprit. Cela tient à tout le caractère des deux nations. Ne connaissez-vous pas Jean Paul, notre grand écrivain? J'ai appris de lui plus de contrepoint qu'avec mon professeur de musique.» Dans cette courte définition de ce que recouvre la notion d'*Humor* se reflètent les lectures de Schumann, notamment celle du *Vorschule der Ästhetik* (1804) de Jean Paul, dont le sujet principal est l'humour romantique. Contrairement à son acception actuelle, la notion de *gemütlich* désigne pour Jean Paul la profondeur des sentiments ainsi qu'une grande sensibilité permettant de percevoir toutes les situations de la vie de manière exacerbée. En revanche, tout ce qui entre dans la catégorie de *das Witzige* (l'esprit) relève davantage de la capacité d'une intelligence vive à créer des liens énigmatiques et surprenants entre des concepts éloignés, voire opposés. Il en résulte des effets ouvrant brusquement de nouvelles perspectives esthétiques. Les deux composantes de l'humoriste ont été allégorisées par Schumann dans les personnages complémentaires d'Eusebius et Florestan: rêveur et sensible, Eusebius représente la profondeur émotionnelle (*Gemüt*) de Schumann tandis que Florestan, avec son esprit affuté, son caract-

tère critique parfois mordant et ironique, représente la part intellectuelle (*Witz*) de sa double nature.

Avant son *Humoreske*, Schumann avait déjà apporté sa contribution au débat alors très animé sur le comique et l'humour en musique, sous la forme d'un article (*Über den Aufsatz: das Komische in der Musik von C. Stein im 60. Hft. Der Cäcilia*, in: NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, vol. 1, n° 3, 10. Avril 1834, pp. 10 s.). Il n'y a rien d'étonnant à ce que, dans une lettre du 7 août 1839 à Ernst Adolph Becker, il qualifie son *Humoreske* de «peu gaie et peut-être ce que j'ai écrit de plus mélancolique» parmi ses œuvres existantes à cette date. Dans sa lettre à Clara Wieck du 11 mars 1839, il décrit son état d'esprit au cours du processus d'écriture de la manière suivante: «Toute la semaine j'ai composé, assis au piano, j'écrivais et riaais et pleurais tout à la fois; tu en trouveras une belle illustration dans mon opus 20, la grande humoresque, qui est déjà en train d'être gravée. Tu vois, cela va vite maintenant chez moi. Conçu, noté et imprimé dans la foulée.»

La construction formelle de cette œuvre de grande envergure comportant 963 mesures est interprétée de manières contradictoires (au sujet des problèmes de forme, de l'interprétation de la notion d'humour chez les romantiques et de sa mise en œuvre musicale dans l'*Humoreske*, cf. la thèse de Bernhard R. Appel, *Robert Schumanns Humoreske für Klavier op. 20. Zum musikalischen Humor in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Formproblems*, thèse de doctorat, Sarrebruck 1981, pp. 294 s.). Les différentes tentatives d'explication en reflètent le concept équivoque qui se dérobe à la démarche

analytique dès que l'on tente de le décrire en utilisant des catégories formelles académiques.

Du fait de sa complexité et de ses exigences importantes envers l'interprète, cette œuvre a longtemps été prudemment évitée par les pianistes. Clara Schumann elle-même ne jouait que rarement l'*Humoreske* en public. Probablement doutait-elle de son effet sur l'auditoire. À propos d'un concert privé en mai 1894, elle confie à son petit-fils, Ferdinand Schumann (1875–1954): «Il faudrait avoir pour l'*Humoreske* des pensées mélancoliques, extravagantes et fantastiques. Le passage en canon en ré mineur [M. 358 ss.] serait particulièrement riche en humour.» Du point de vue de l'humour en musique, que les contemporains ressentaient comme une caractéristique générale de l'œuvre de Schumann, son opus 20 est une œuvre-clé dont on pourrait dire qu'elle est une somme rassemblant les aspects esthétiques et compositionnels de toutes ses premières œuvres pour piano.

À aucun moment Schumann ne donne d'indication quant au traitement de la *voix intérieure* notée sur un troisième système (M. 251–274). Dans une lettre non publiée à Georg Henschel du 14 mai 1883, Clara explique qu'elle se représente la voix intérieure comme devant «donner à l'interprète un repère pour la mélodie jouée à la main droite, l'interprétation faisant en sorte que l'auditeur ressente la mélodie; cependant, la *voix intérieure* ne doit pas être jouée. Le compositeur a voulu davantage, je crois, la laisser deviner par un procédé assez extraordinaire, plutôt qu'elle soit mise en avant de manière trop prononcée. On peut aussi penser que mon mari n'avait pas d'idée particulière derrière la tête, si ce n'est que l'interprète

se chante la mélodie intérieurement ou la fredonne, comme on le fait souvent quand, en jouant, on a le cœur plein.»

En outre, la voix intérieure n'est pas seulement transposée *all'ottava* dans le système supérieur, de manière à la fois syncopée et parfois légèrement divergente, mais elle se cache aussi dans un «unisson imprécis» à la voix médiane du système inférieur. Le cadre harmonique de la *voix intérieure* est également présent dans la suite d'accords statiques aux sonorités étranges des mesures 447–482. Sa ligne mélodique rappelle la *Romance* op. 11 n° 2 de Clara Wieck (comme le fait remarquer Hans-Joachim Köhler dans sa édition de l'*Humoreske* chez Peters, Leipzig, 1981), et se classe ainsi parmi les nombreuses imbrications musicales plus ou moins apparentes existant entre les œuvres de Clara et de Robert Schumann. Le passage suivant, tiré d'une lettre de Schumann du 12 juillet 1839 à Clara Wieck, le confirme: «Merveilleux, quand as-tu écrit cette pièce en sol mineur [op. 11 n° 2]? J'ai eu en mars une idée tout à fait semblable; tu la trouveras dans l'*Humoreske*. Nos affinités sont trop étranges.»

La préface est issue en grande partie de la plume de mon ami Bernhard R. Appel qui, avec son essai sur l'*Humoreske* op. 20, a effectué un travail fondamental sur cette œuvre. Les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de ce volume contiennent des indications détaillées sur les sources et les variantes.

L'éditeur et la maison d'édition remercient toutes les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* qui ont aimablement mis les sources à leur disposition.

Berlin, automne 2009
Ernst Hertrich