

NIKOLAI  
ROBERT  
LUGANSKY  
SCHUMANN

Fantasie Op.17 | Carnival Scenes from Vienna | Humoreske

## ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

### **Fantasie in C major** Op. 17

*Ut majeur / C-Dur*

- 1 | I. Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen. Im Legendenton
- 2 | II. Mäßig. Durchaus energisch
- 3 | III. Langsam getragen. Durchweg leise zu halten

### **Faschingsschwank aus Wien** Op. 26

***Carnaval de Vienne / Carnival Scenes from Vienna***

- 4 | I. Allegro. Sehr lebhaft
- 5 | II. Romanze. Ziemlich langsam
- 6 | III. Scherzino
- 7 | IV. Intermezzo. Mit grösster Energie
- 8 | V. Finale. Höchst lebhaft

### **Humoreske in B-flat major** Op. 20

*Si bémol majeur / B-Dur*

- 9 | Ia. Einfach
- 10 | Ib. Sehr rasch und leicht
- 11 | II. Hastig
- 12 | III. Einfach und zart
- 13 | IV. Innig
- 14 | V. Sehr lebhaft
- 15 | VI. Mit einigem Pomp
- 16 | VII. Zum Beschluss

NIKOLAI LUGANSKY, Steinway piano

**Les trois œuvres** réunies sur ce disque présentent de manière émouvante et sensible les principes fondateurs de la musique de Schumann : la volonté de contourner les architectures héritées au profit d'une conception inédite du temps musical ; le désir de faire entrer l'improvisation dans une structure et de préserver ainsi une notion de spontanéité dans la création ; le vœu d'intégrer les principes d'"Humor" et de "fantaisie" hérités d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann et de Jean Paul Richter ; l'ambition de réaliser une "musique poétique", qui dépasserait le langage trivial du quotidien pour accéder au royaume intérieur et prolonger la quête d'absolu des artistes romantiques.

Conçue comme contribution à l'érection d'un monument dédié à la mémoire de Beethoven, la **Fantaisie en ut majeur** offre une première illustration de ces préceptes. Elle est achevée au mois de décembre 1836 et comporte alors trois mouvements pourvus de titres mystérieux : "Ruines, Trophées, Palmes". Quelques vers énigmatiques d'un poème de Friedrich Schlegel publié en 1809 préludent au premier mouvement : "À travers tous les sons / Dans le rêve coloré de la terre / Résonne une sonorité plus douce / Pour celui qui sait l'écouter secrètement." Le terme de "Ruines" peut alors signifier la résurgence du passé dans le présent, l'image de la petitesse de l'homme, la mort, l'absence ou encore le lien à l'esthétique du fragment prônée par Novalis et les frères Schlegel. Il peut aussi expliquer la présence d'un curieux vestige : un thème extrait du cycle de *lieder An die ferne Geliebte* de Beethoven, qui referme le premier mouvement. Au moment de la publication, Schumann efface toutefois les titres initialement prévus, ôtant ainsi toute interprétation trop impérieuse ou trop contraignante, laissant l'auditeur libre de développer son propre imaginaire.

Intitulé "Tout-à-fait fantastique et passionné", le premier morceau adopte une forme hybride, qui institue d'emblée un esprit de liberté et d'improvisation. Le plan mêle repères de forme sonate, conception mosaïque reposant sur une multitude d'éléments, et agencement tripartite intégrant en son centre un épisode lui-même bâti en rondo. La réexposition, fortement abrégée, fait voler en éclat toute idée de symétrie au profit d'une série de vagues faisant alterner tension dramatique et retombées. Commencé dans la fièvre, le mouvement fait entendre une musique tournoyante et exaltée, des ébauches de *lieder*, des sonneries de cor venant du lointain, une chevauchée fantastique, un choral indiqué "Dans le ton d'une légende" puis une *coda* poétique, dominée par le thème beethovenien. Le deuxième volet adopte une coupe tripartite où chaque section se subdivise en un emboîtement minutieux de petites formes binaires ou ternaires. L'ensemble combine *scherzo* et mouvement lent, et fait entendre de nouveau des éléments fortement caractérisés : un thème en accords arpégés évoquant quelque ouverture solennelle, des marches animées aux rythmes frénétiques, une citation du *Fidelio* de Beethoven (dans le trio central) puis une *coda* alerte qui constitue l'une des pages les plus périlleuses de toute la littérature pour clavier. Déployé en cinq sections, le *Finale* est un lieu poétique au ton intime et doux, qui multiplie les indications agogiques, entrelace les éléments thématiques et crée un clair-obscur émouvant au moyen d'arpèges délicats avant une fin au bord du silence.

L'**Humoresque op. 20** reprend deux principes exposés par Jean Paul (Richter) dans son *Introduction à l'esthétique* : la définition de l'imagination comme "des feuilles qui sortent du monde intérieur pour prendre corps dans le monde extérieur" ; et celle de l'humour comme esprit permettant de considérer l'univers d'une manière hautement philosophique. Schumann y voyait pour sa part une émanation de l'esprit allemand, expliquant au compositeur belge Simonin de Sire ce que le terme avait d'étrange pour les lecteurs non germaniques : "Les Français ne comprennent pas le terme d'humoresque. C'est terrible, car il n'existe pas dans votre langue de mot pour désigner des notions et des particularités aussi profondément ancrées dans la culture allemande que *das Gemütliche* (*Schwärmerische*) [l'agréable (le passionné)] et *der Humor*, qui est l'heureuse alliance entre la *Gemütlichkeit* et le *Witz* [le trait d'esprit]." La notion de *gemütlich* est, il est vrai, difficilement traduisible. Elle désigne pour Jean Paul la profondeur des sentiments ainsi qu'une sensibilité fine permettant de percevoir de manière intense les péripéties de l'existence. Quant au *Witz*, il constitue une ironie qui rabaisse les prétentions du sublime et permet une prise de distance avec toute forme de récit. Formé par analogie avec les termes "grotesque", "burlesque" ou "arabesque", le nom d'"humoresque" désigne lui-même un genre littéraire répandu en Allemagne au début du siècle, et qui consiste en histoires courtes, mettant en scène des incidents de la vie quotidienne. Le mot est repris au cours des années 1820 dans la critique musicale avant que Joseph Küffner l'emprunte comme titre de son opus 276, devançant ainsi Stephen Heller, Edvard Grieg, Antonín Dvořák, Gustav Mahler... ou Schumann.

L'**Humoresque** connaît une genèse longue. Entreprise à Leipzig au printemps 1838, elle est terminée à Vienne au mois de mars 1839, après un travail intense de réflexion. Mélange d'humour, de tristesse et de pensées extravagantes, elle présente une structure inédite, se développant en plusieurs parties unifiées par des retours thématiques et tonals. L'imprévisible et le caprice y règnent en maîtres, occultant à la fois la prédominance de la matière et celle du cadre. La partition met en jeu plus d'une dizaine de thèmes, sans réelle hiérarchie ni précellence de l'un sur l'autre. La permanence de deux tonalités, *si* bémol majeur et *sol* mineur, unifie l'ensemble ainsi que le retour central du thème entendu dans les premières mesures. Schumann transpose ici l'idée du fragment chère aux romantiques de l'éna : des unités closes sur elles-mêmes, indépendantes les unes des autres mais pouvant s'agréger entre elles. L'épisode le plus énigmatique, "Hastig", apparaît au centre de l'œuvre, où résonne une "voix intérieure" que l'interprète ne joue pas mais qu'il doit imaginer et faire imaginer au public. La *coda* porte, elle, l'indication "Avec une grande pompe" : la musique se met ainsi à distance, fidèle au procédé d'ironie théorisé par Jean Paul et qui permet au discours de se retourner sur lui-même.

Intitulé "Tableaux de fantaisie", le **Carnaval de Vienne op. 26** est entrepris quelques jours à peine après l'achèvement de l'**Humoresque**, au cours d'une période faste qui voit naître en quelques mois une série impressionnante de chefs-d'œuvre : l'*Arabesque*, les *Blumenstücke*, les *Novellettes* ou les *Nachtstücke*. Le nouvel opus entretient des rapports singuliers avec l'**Humoresque** : tous deux sont en *si* bémol majeur, bénéficient de proportions amples, et illustrent la notion d'"Humor" décrite plus haut. On notera que le titre original – *Faschingsschwank aus Wien* – signifie à cet égard "facéties du carnaval de Vienne".

Spirituelle et facétieuse, l'œuvre l'est à plus d'un titre. Elle démarre curieusement sur un rondo, une structure habituellement réservée aux finals et non aux premiers mouvements, construit ici autour des retours d'une ritournelle énergique qui évoque quelque danse robuste à trois temps – une évocation possible du *Ländler* rural autrichien. Les épisodes les plus variés s'enchaînent. Certains sont animés, d'autres rêveurs, d'autres encore empreints de nostalgie ; l'un fait même allusion à la *Marseillaise*, le célèbre chant révolutionnaire français alors interdit dans la Vienne de Metternich.

À la place d'un second mouvement développé, Schumann propose une *Romance* de brèves dimensions, au caractère intériorisé et dépressif – l'image même de l'abattement et de la mélancolie en musique. Le volet suivant n'est pas non plus le *Scherzo* attendu à trois temps et de solides proportions mais un *Scherzino* : une miniature élégante à deux temps, aux rythmes pointés et aux modulations surprenantes. Par opposition, l'*Intermezzo* est une page sombre et passionnée, sise entièrement dans les tons mineurs. La brièveté (une forme sonate sans développement), les arpèges nerveux, la ligne construite à partir de courts motifs et le tissu serti des dissonances les plus douloureuses traduisent une angoisse profonde. Le *Finale* adopte la forme qui sous-tend généralement... les premiers mouvements. Le morceau prend l'allure d'une *toccata* virtuose, animée en son cœur par des imitations rapides entre les voix puis couronnée par une animation du tempo. Le mouvement perpétuel initié depuis le début est à peine interrompu par la présence d'un second thème de caractère lyrique, rappelant le monde du *lied* et reflétant de nouveau l'idée d'une musique "poétique" recelant quelque vérité cachée.

JEAN-FRANÇOIS BOUKOBZA

**All three** of the works on this album exemplify, in a moving and sensitive way, Schumann's basic musical principles: his attempt to shape conventional formal architecture to promote his quite novel conception of musical time; his wish to infuse improvisation into the structure so as to preserve spontaneity in his work; the urge to integrate the principles of 'humour' and 'fantasy' he had imbibed from the Romantic novelists E.T.A. Hoffmann and Jean Paul Richter; and his ambition of creating a 'poetic music' that would go beyond ordinary, everyday musical language and access the inner realm of the mind, so to pursue that search for the Absolute which preoccupied artists of the Romantic era.

The *Fantasy in C major* offers us the first illustration of these precepts. Completed in December 1836, Schumann conceived it as a personal contribution to the plan to erect a public monument in Bonn to the memory of Beethoven, and its three movements bear the cryptic titles *Ruins*, *Trophies*, and *Palms*.<sup>1</sup> Prefacing the first movement are some enigmatic lines of a poem by Friedrich Schlegel: 'Every sound that suffuses / The earth's colourful dream / Contains a quiet, protracted note / For whoever is secretly listening out for it.' The word *Ruins* seems to signify the past intruding on the present, the image of the smallness of man, death, absence; it is doubtless related to the aesthetic idea of the 'fragment' promoted by Novalis and the brothers Schlegel. It may also explain the presence in the *Fantasy* of a musical remnant of the past: a theme from Beethoven's song cycle of 1816, *An die ferne Geliebte*,<sup>2</sup> which closes the first movement of the *Fantasy*. On publishing the work, however, Schumann suppressed the three movement titles, preventing any persuasive or restrictive interpretation, and leaving listeners free to exercise their own imaginations.

With the heading 'To be played fantastically and passionately throughout', the opening piece is hybrid in form, displaying from the outset the spirit of liberty and improvisation. The structure combines the landmarks of sonata form with a mosaic conception based on a host of elements, and it has a layout in three parts with, at its centre, an episode in rondo form. The recapitulation is highly curtailed, shattering all expectations of symmetry: instead there is a series of waves alternating a rise and fall in the dramatic tension. Beginning in feverish excitement, the movement continues in a whirling and exalted mood, with snatches of *lieder*, the sound of a distant horn, a fantastic ride on horseback, a chorale marked 'In the tone of a Legend', and finally a poetic *coda* dominated by the Beethoven song theme. The second panel of the work's overall triptych is itself in three parts, each section further subdivided in an intricate set of miniature binary and ternary forms. The whole movement combines a *scherzo* with a 'rather slower' movement, and once again we hear a variety of strongly characterized elements: a main theme in arpeggiated chords evoking a solemn overture, a chain of energetic marches with frenetic rhythms, a quotation from Beethoven's *Fidelio* in the central trio,<sup>3</sup> then a stringent *coda* constituting one of the most technically hazardous challenges in the entire piano literature. The finale, laid out in five sections, is a soft and intimate poetic landscape, with many of the melodic notes being expressively leant on and expanded, an interlocking of motivic elements, and a moving chiaroscuro effected by means of delicate arpeggios, before an ending that trails off to the edge of silence.

The *Humoreske Op. 20* takes up two ideas expounded in Jean Paul's *Introduction to Aesthetics*: the definition of the imagination as 'visions that take shape and pass from the inner to the outer world';<sup>4</sup> and the definition of humour as a function of the spirit that allows the universe to be considered from a lofty philosophical angle.<sup>5</sup> Schumann for his part saw in 'Humor' an emanation of the German spirit, as he explained to the Belgian composer Simonin de Sire how strange the word seemed to non-German readers: 'Nor is the word 'Humoreske' understood by the French. It is dreadful that for things so deeply rooted in the German national character as the *Gemüthliche* (*Schwärmerische*), and for that happy blend of [the] *Gemüthlich* and *Witzig* – i.e. Humour – no good and accurate words are provided in the French language.'<sup>6</sup> The word *gemüthlich* is certainly difficult to translate. For Jean Paul, it means a depth of feeling as well as a refined sensibility enabling an intense perception of the events of life. As for *Witz*, it is an irony that deflates the pretensions of the sublime, and gives an ability to distance oneself in any kind of narrative. The term 'humoresque' (formed in analogy with the words such as 'grotesque', 'burlesque' or 'arabesque') describes a literary genre widespread in Germany at the beginning of the 19th century, consisting of short stories sketching scenes of everyday life. The word was taken up in the 1820s by music critics, before composer Joseph Küffner used it for the title of his Op. 276, anticipating Stephen Heller, Edvard Grieg, Antonín Dvořák, Gustav Mahler... and Schumann.

His *Humoreske* went through a relatively long gestation period. Begun in Leipzig in the spring of 1838, it was completed in Vienna in March 1839, after an intensive period of reflection. A mixture of humour, wistful melancholy and wild musings, its structure is unprecedented, with its various parts unified by thematic and tonal reprise and reminiscence. Here unpredictability and caprice hold sway, obscuring the alternating predominance of form and content. The work brings more than a dozen themes into play, without assigning them any proper hierarchy or relative importance. The two persistent overall keys of B flat major and G minor unify the whole, as does the return of the opening theme in the middle of the work. Schumann is here transposing into music the literary idea of the 'fragment' embraced by the Jena Romantics:<sup>7</sup> epigrammatic entities independent in themselves, yet capable of association with each other. The most enigmatic passage comes in the section marked 'Hastig', where a melody marked 'inner voice' is to be imagined by the performer and somehow conveyed to the audience. The *coda* suddenly blares out 'with pomp', putting itself at a distance, faithful to the process of irony theorised by Jean Paul, allowing the musical discourse to turn in on itself.

Subtitled 'Fantastic Scenes', the *Carnival Scenes from Vienna Op. 26* was begun only a few days after finishing the *Humoreske* in the course of a prolific period that witnessed an impressive series of Schumann's piano masterworks being completed within a few months: the *Arabesque*, *Blumenstücke*, *Novelletten* and *Nachtstücke*. The *Carnival Scenes* share some striking features with the *Humoreske*: both are in the same key of B flat major, both amply proportioned, and both are animated by the spirit of Schumannesque 'Humor' described above, reflecting the practical jokes observed during a German (or in this case Viennese) Carnival.

The work is both witty and facetious in more than one respect. It begins curiously enough with a rondo, a form usually reserved for finales rather than for first movements: this one is constructed around the constant return of an energetic ritornello evoking a robust dance in triple time – possibly a bucolic Austrian Ländler. It proceeds in a chain of the most varied episodes, some lively, some in a rather dreamy mood; suddenly, in the most daring carnival prank of all, the French revolutionary *Marseillaise* is proclaimed, a song banned in Imperial Vienna under the strict censorship of Metternich.

Instead of a more highly-developed second movement, Schumann provides a brief, introspective *Romance* – the very image of musical despondency and melancholy. The movement that follows is not the expected solidly-proportioned *Scherzo* in triple time, but a duple time *Scherzino*, an elegant miniature with dotted rhythms and surprising modulations. By way of contrast, the *Intermezzo* is dark and impassioned, and entirely in the minor key. Its pithy brevity (as a sonata form without a development section), as well as its nervous arpeggios, a melodic line built from short motifs, and a texture sown with the most heartrending dissonances, all betray a profound anguish. The *Finale* adopts the form that conventionally would be more expected in a first movement; it has the manner of a virtuoso toccata, its development stirred by rapid imitation between the voices, and is finally crowned with a Presto ending. The onrush of perpetual motion from the very first bar is barely interrupted by a second theme of lyrical character recalling the world of the *lied* and reflecting – yet again – the idea of a 'poetic' music harbouring a hidden truth.

JEAN-FRANÇOIS BOUKOBZA  
Translation: John Thornley

<sup>1</sup> 'Obolen auf Beethovens Monument: Ruinen, Trophaen, Palmen'. Trophies and palms were emblems of tribute that might adorn a (ruined) ancient monument. An 'obol' was a small Greek coin of classical times. (In Greek mythology, the dead must pay an obol to Charon the ferryman.) Here Schumann is modestly implying that his musical tribute is tiny compared with Beethoven's towering achievement.

<sup>2</sup> *To the Distant Beloved* – a coded reference to Schumann's beloved Clara Wieck, from whom he was separated at this time.

<sup>3</sup> The melody of 'Euch werde Lohn...' from Act II of Beethoven's *Fidelio*.

<sup>4</sup> 'Bilder, die aus der innern Welt in die äussere treten' § 6 *Einbildungskraft* [sic] in *Vorschule der Aesthetik* (1804).

<sup>5</sup> Ibid: Jean Paul's chapters on 'the Ridiculous' (26-30), on literary humour (31-41), and on the joke (42-55).

<sup>6</sup> Letter of Schumann to Charles Simonin de Sire, 15 March 1839.

<sup>7</sup> i.e. the group of poets and philosophers who gathered in the city of Jena around the Schlegels (Caroline, Friedrich and August Wilhelm). They included Fichte, Schelling, Tieck, Novalis and Schleiermacher.

**Auf dieser CD** sind drei Werke zu hören, die auf bewegende, feinsinnige Art die Grundprinzipien von Schumanns Musik veranschaulichen: das Bestreben, die herkömmlichen Bauformen zugunsten einer neuartigen Auffassung des musikalischen Zeitbegriffs zu umgehen; der Wunsch, das improvisatorische Element in eine Struktur zu integrieren und so die Idee von Spontaneität im Schaffensprozess zu bewahren; das Bedürfnis, die von E. T. A. Hoffmann und Jean Paul übernommenen Stilmittel des Humors und der Fantastik anzuwenden; sowie der Anspruch, eine „poetische Musik“ zu verwirklichen, die über die banale Alltagssprache hinausgeht, und so in das innere Reich zu gelangen und die den Künstlern der Romantik eigene Suche nach dem Absoluten fortzusetzen.

Eine erste Illustration dieser Leitseite bietet die **Fantasie in C-Dur**, die als Beitrag zur Errichtung eines Denkmals zu Ehren von Beethoven gedacht war und im Dezember 1836 vollendet wurde. Schumann versah die drei Sätze jeweils mit einem rätselhaften Titel: *Ruinen, Trophäen, Palmen*, und dem ersten Satz stellte er als Motto vier geheimnisvolle Verse aus einem 1809 publizierten Gedicht von Friedrich Schlegel voran: „Durch alle Töne tönet / Im bunten Erdentraum / Ein leiser Ton gezogen / Für den, der heimlich lauschet.“ Die „Ruinen“ könnten ein Sinnbild sein für die Erscheinung der Vergangenheit in der Gegenwart, für die Bedeutungslosigkeit des Menschen, für den Tod und den Verlust. Vielleicht sind sie auch mit der von Novalis und den Gebrüdern Schlegel propagierten Ästhetik des Fragments in Verbindung zu bringen. Schließlich ist damit möglicherweise die Präsenz eines merkwürdigen Rudiments zu erklären, nämlich des Themas aus Beethovens Liederzyklus *An die ferne Geliebte* im Schlussteil des ersten Satzes. Als das Werk publiziert werden sollte, entfernte Schumann die ursprünglich vorgesehenen Titel und verhinderte so jede potenzielle bindende oder zwingende Interpretation, gab dem Hörer aber dafür die Freiheit, seine eigenen Vorstellungen zu entwickeln.

Gleich zu Beginn des ersten Satzes, der die Vorgabe „Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen“ trägt, ist ein Geist der Freiheit und der Improvisation zu spüren. Sein vielgestaltiger Bau zeigt Merkmale der Sonatensatzform, eine mosaikartige Anlage, die auf einer großen Menge von Elementen beruht, und einen dreiteiligen Abschnitt mit einer Episode im Zentrum, die wiederum als Rondo konstruiert ist. Die stark verkürzte Reprise verjagt jeglichen Gedanken an eine Symmetrie zugunsten einer wellenförmigen Bewegung, einem Auf und Ab der dramatischen Spannung. Auf die anfängliche fiebrige Stimmung folgt eine wirbelige, höchst lebhafteste Musik, es sind liedhafte Bruchstücke, ferne Hornklänge, ein abenteuerlicher Ritt und ein Choral „im Legendenton“ erkennbar, und den Schluss bildet eine poetische Coda, in der das Beethoven'sche Thema dominiert. Der zweite Satz besteht aus drei Sektionen, die jeweils in fein ausgearbeitete Verschachtelungen von zwei- oder dreiteiligen Formen unterteilt sind. Das Ganze kombiniert Scherzo und langsamen Satz, und es erscheinen erneut sehr charakteristische Elemente: ein Thema aus arpeggierten Akkorden, das an eine feierliche Ouvertüre denken lässt, lebhafteste Märsche mit ungestümen Rhythmen, ein Zitat aus Beethovens *Fidelio* (im zentralen Trio) und eine flotte Coda, eines der technisch heikelsten Stücke der ganzen Klavierliteratur. Der finale Abschnitt hat fünf Teile und stellt einen poetischen Moment im intimen, sanften Ton dar. Die agogischen Vortragsbezeichnungen häufen sich, es werden thematische Komponenten ineinander verflochten, und durch feine Arpeggien entsteht ein ergreifendes Hell-Dunkel, bevor das Werk in fast vollkommener Stille endet.

Seine **Humoreske op.20** vollendete Schumann im März 1839. In diesem Stück kommen zwei Prinzipien zum Tragen, die Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* dargelegt hat: Es geht zum einen um die Bilder, welche die Vorstellungskraft hervorbringt und die definiert werden als „zugeflogne Abblätterungen von der wirklichen Welt [...], die aus der innern Welt in die äußere treten und darin zu Leibern erstarren [können]“; zum anderen um den Humor als Geisteshaltung, welche die Welt auf eine ausgeprägt philosophische Art zu betrachten vermag. Schumann selbst sah darin ein Merkmal des deutschen Wesens. Er äußerte gegenüber dem belgischen Komponisten Simonin de Sire die Ansicht, dass der Ausdruck „Humor“ dem nicht deutschsprachigen Leser fremd bleibe: „Auch das Wort Humoreske verstehen die Franzosen nicht. Es ist schlimm, daß gerade für die in der deutschen Nationalität am tiefsten eingewurzeltten 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.“<sup>2</sup> Tatsächlich ist das Wort „gemüthlich“ schwierig zu übersetzen. Für Jean Paul bezeichnet es die Tiefgründigkeit von Gefühlen und eine feine Empfindsamkeit, welche die Zwischenfälle der menschlichen Existenz auf intensive Weise wahrnehmen kann. Was den „Witz“ betrifft, so stellt er eine Art der Ironie dar, die die Ansprüche an das Erhabene heruntersetzt und es ermöglicht, bei allen Erzählformen etwas Distanz zu wahren. Analog zu den Begriffen „Groteske“, „Burlleske“ oder „Arabeske“ handelt es sich bei der Humoreske um eine literarische Gattung, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Deutschland verbreitet war und aus kurzen Geschichten besteht, in denen Vorfälle des Alltagslebens geschildert werden. Der Begriff fand im Laufe der 1820er Jahre Eingang in die Musikkritik, bevor Joseph Küffner sein Opus 276 damit betitelte und so Stephen Heller, Edvard Grieg, Antonín Dvořák, Gustav Mahler und... Schumann vorwegnahm.

Dessen **Humoreske** entstand über einen recht langen Zeitraum. Schumann nahm die Komposition im Frühjahr 1838 in Leipzig in Angriff und vollendete sie nach intensiver Gedankenarbeit im März 1839 in Wien. Das Werk ist eine Mischung aus Frohmüt, Trübsal und extravaganzen Einfällen und lässt eine ungewöhnliche Struktur erkennen: Sie besteht aus mehreren Teilen, deren Einheitlichkeit durch thematische und tonale Rückgriffe gegeben ist. Es überwiegt das Unvorhergesehene und das Launische, wobei verschleiert wird, dass Grundstoff und Anlage vorherrschen. Mehr als zehn Themen kommen vor, ohne dass es eine Hierarchie oder Unterschiede in der Qualität geben würde. Die beiden ständig präsenten Tonarten B-Dur und g-Moll sorgen für den Zusammenhang, ebenso wie im Mittelteil der Rückgriff auf das Thema der ersten Takte. Schumann setzt hier die Idee des Fragments um, der sich die Jenaer Romantiker verschrieben: Darunter ist die Gestaltung in sich geschlossener Einheiten zu verstehen, die voneinander unabhängig sind, aber auch eine Verbindung eingehen können. Die rätselhafteste Episode, „Hastig“, findet sich im Zentrum des Werks, wo eine „innere Stimme“ erklingt, die der Interpret jedoch nicht spielt; vielmehr soll er sich von ihr eine Vorstellung machen und diese dem Publikum vermitteln. Die Coda trägt die Vortragsbezeichnung „Mit einigem Pomp“: Die Musik wahrt Abstand, gemäß Jean Pauls Theorie eines Verfahrens im Zeichen der Ironie, das dem Diskurs ermöglicht, auf sich selbst zurückzukommen.

Beim **Faschingsschwank aus Wien op.26** handelt es sich laut Untertitel um „Phantasiebilder für das Pianoforte“. Schumann begann dieses Werk einige Tage nach Vollendung der **Humoreske**. Er befand sich in einer glückhaften Schaffensperiode, in der in wenigen Monaten eine eindrucksvolle Reihe von Meisterwerken entstand: die **Arabeske**, die **Blumenstücke**, die **Novelletten** und die **Nachtstücke**. Der **Faschingsschwank aus Wien** zeigt merkwürdige Parallelen zu der **Humoreske**: Beide Werke stehen in B-Dur, sind umfangreich und illustrieren den genannten Begriff des Humors – womit auch beim **Faschingsschwank** der Bezug zum Titel gegeben ist.

Dieser „musikalische Schwank“ ist in mehrfacher Hinsicht von Witz und Spaß geprägt. Interessanterweise ist der erste Satz ein Rondo, eine Form, die gewöhnlich nur bei einem Finale, aber nicht beim Kopfsatz zur Anwendung kommt. Dieser gründet hier auf einem kraftvollen Ritornell, das an einen rustikalen Tanz im Dreiertakt erinnert – vielleicht eine Anspielung an den österreichischen Ländler. Die unterschiedlichsten Episoden folgen einander: Die einen sind lebhaft, andere träumerisch und wieder andere von Wehmut geprägt; eine spielt sogar an die **Marseillaise** an, diesen berühmten französischen Revolutionsgesang, der im damaligen Wien, wo Metternich das Sagen hatte, verboten war.

An die Stelle eines durchgearbeiteten zweiten Satzes setzt Schumann eine kurze, verinnerlichte und melancholische **Romanze** – musikalisches Abbild von Niedergeschlagenheit und Schwermut. Darauf folgt nicht, wie vielleicht erwartet, ein dreitaktiges, ausgedehntes Scherzo, sondern ein **Scherzino**: eine elegante Miniatur im Zweiertakt mit punktiertem Rhythmus und überraschenden Modulationen. Dagegen ist das durchgehend in Molltonarten gehaltene **Intermezzo** düster und gefühlvoll. Seine knappe Gestalt (Sonatensatzform ohne Durchführung), die nervösen Arpeggien, eine aus kurzen Motiven gebaute Linie und das mit schmerzgefüllten Dissonanzen durchsetzte Tongeflecht sind Ausdruck einer tiefen Angst. Das **Finale** gründet formal hauptsächlich... auf den ersten Sätzen. Es mutet wie eine virtuose Toccatina an, die ihren Schwung durch rasche Imitationen der Stimmen im Mittelteil bekommt, bis schließlich die Steigerung des Tempos ihre Krönung bildet. Die schon zu Beginn einsetzende, unablässige Bewegung wird nur kurz von einem zweiten, lyrischen Thema unterbrochen, das an die Welt des Liedes denken lässt und erneut die Idee einer „poetischen“ Musik widerspiegelt, in der sich etwas Wahres verbirgt.

JEAN-FRANÇOIS BOUKOBZA  
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

1 <https://www.projekt-gutenberg.org/jeanpaul/vorschul/vors121.html>, abgerufen am 20.08.2025

2 <https://www.schumann-portal.de/op-20.html>, abgerufen am 11.08.2025

# Nikolai Lugansky | harmonia mundi

All titles available in digital format (download and streaming)

LUDWIG VAN BEETHOVEN

## Piano Sonatas vol.1

Opp.101, 109 & 111

CD HMM 902441



## Piano Sonatas vol.2

Op.27 no.2 'Moonlight',  
Op.31 no.2 'The Tempest'  
& Op.57 'Appassionata'

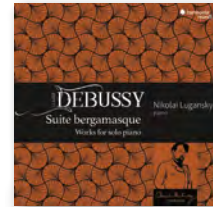
CD HMM 902442

CLAUDE DEBUSSY

## Suite bergamasque

Images II, L'Isle joyeuse, Arabesques,  
Jardins sous la pluie,  
La plus que lente, Hommage à Haydn

CD HMM 902309



CÉSAR FRANCK

## Préludes, Fugues & Chorals

CD HMM 902642



SERGEI RACHMANINOV

## 24 Preludes

CD HMM 902339

Études-Tableaux Op.33, Op.39

## 3 Pieces

CD HMM 902297



RICHARD WAGNER

## Famous Opera Scenes

Piano Transcriptions

CD HMM 902393

Avec le soutien du Centre national de la musique



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2026

Enregistrement : 26-28 mai 2025, Gustav-Mahler-Hall, Euregio Kulturzentrum, Dobbiaco (Italie)

Réalisation : Little Tribeca

Direction artistique : Nicolas Bartholomé

Prise de son : Nicolas Bartholomé et Ambroise Helmlinger

Montage, mixage, mastering : Ambroise Helmlinger

Mastering Dolby : Isabelle Davy

Accord piano : Luca Zanotti

Photo : Simon Pauly

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

[harmoniamundi.com](http://harmoniamundi.com)

[nikolaylugansky.com](http://nikolaylugansky.com)

HMM 902753