CARNAVAL DE VIENNE

(Faschingsschwank aus Wien)

AVANT-PROPOS

Il est intéressant, en essayant de situer le point de départ auquel rattacher la conception première du CARNAVAL DE VIENNE, de noter sous la plume de Schumann, dans l'une de ses nombreuses lettres à Simonin de Sire - le lointain ami belge, avec lequel il entretint les relations épistolaires les plus cordiales sans être jamais amené à faire sa connaissance personnelle, et auquel l'œuvre fameuse sera dédiée par la suite – l'annonce de la composition d'une "grande Sonate Romantique" désignée quelques semaines plus tard, au hasard d'une nouvelle communication, comme prenant l'aspect d'une "collection de pièces démonstratives du goût romantique".

C'était là l'amorce de la réalisation définitive du "Faschingsschwank aus Wien"; Fantasiebilder für das pianoforte, "c'est-à-dire, en traduction littérale," les facéties du Carnaval de Vienne, tableaux de fantaisie pour le piano."

Dénomination qui, si elle s'emploie plus particulièrement à satisfaire le caractère pittoresquement imagé de l'Allegro initial – justaposition chatoyante d'éléments thématiques bigarrés soudés les uns aux autres par la présence unificatrice d'un motif générateur utilisé sous forme de refrain – trouve cependant une justification complémentaire du fait que la série des pièces dont l'ensemble se voit ainsi constitué est, en effet, rédigée dans la capitale autrichienne au cours du séjour de plusieurs mois que Schumann y fit de fin 1838 au mois de mars 1839, et que le souvenir des joyeuses festivités dont il avait été le témoin pendant cette période s'y trouve indiscutablement associé.

Il est du reste fort possible que le choix du titre ne soit intervenu qu'au moment de la publication, en 1841; l'Intermezzo seul ayant figuré préalablement sous forme de fragment autonome, en décembre 1839, dans le supplément de la Neue Zeitschrift für Musik, organe de ce "Davidsbund" créé de toutes pièces par l'imagination de Schumann, et qui s'employait avec une ardeur magnifique à rompre des lances contre les tenants du passéïsme et de la routine musicale.

Mais il n'est pas douteux que, tant dans son intention initiale que dans sa mise en œuvre ultérieure, et Sonate aussi bien que Tableaux de fantaisie, l'œuvre n'ait eu pour objet la glorification du procédé romantique qui, selon Schumann – et rappelant ici une expression de lui déjà citée dans un autre des commentaires de la présente édition – avait ceci de merveilleux "qu'il permettait au musicien de se témoigner également un poète".

Or cette licence accordée par principe aux suggestifs caprices de la fantaisie et de l'imagination, il ne sera pas une mesure de cette vivante composition qui n'en fasse usage de la manière la plus attachante comme la plus variée, offrant ainsi à l'interprète la possibilité d'affirmer toutes les ressources de son talent comme de sa sensibilité.

On souhaite que les observations dont s'accompagnent les cinq épisodes de l'une des œuvres les plus justement célèbres de Schumann, et des plus fréquemment inscrites aux programmes des meilleurs virtuoses, puissent contribuer à en faciliter, sinon l'intelligence, tout au moins l'exécution, parfois soumise à de pressantes exigences techniques.

A. C.

E.M.S. 5421
E. A.S. 11455

CARNAVAL DE VIENNE

(FASCHINGSSCHWANK AUS WIEN)

Edition de travail par
Alfred CORTOT

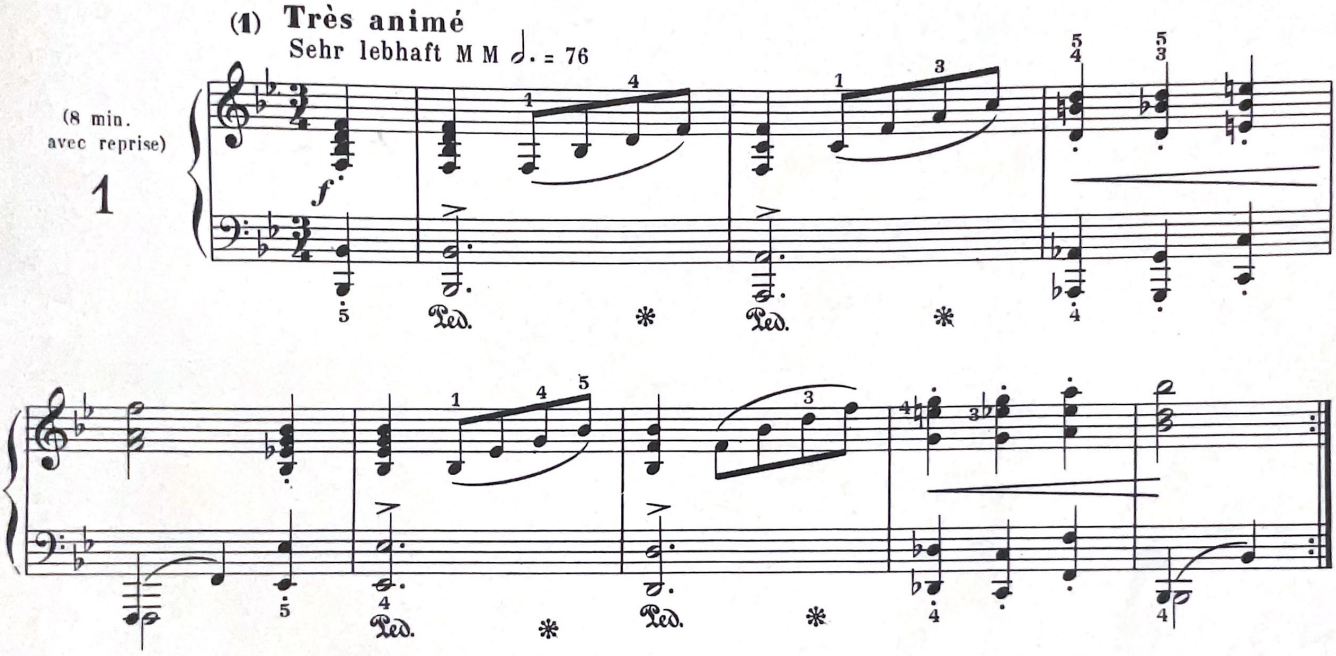
R. SCHUMANN
Op. 26 (1839)

ALLEGRO

(1) Très animé
Sehr lebhaft M M ♩. = 76

(8 min. avec reprise)

1



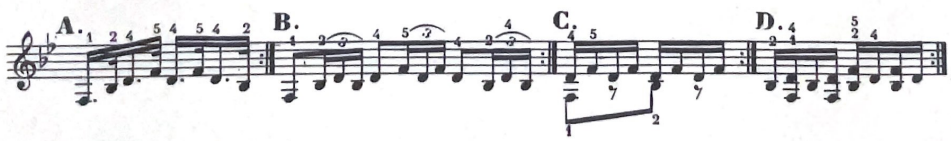
---

(1) Tous les commentateurs de l'œuvre schumannienne ont reconnu à ce premier morceau le privilège d'évoquer, avec un singulier bonheur d'appropriation pittoresque, la turbulente animation d'une joyeuse mascarade populaire dont le flot bigarré se répand irrésistiblement dans la cité en liesse, au bruit des chansons et des rires; accablant de lazzis et de brocards le citadin renfrogné et le boutiquier pusillanime, narguant les sbires et bafouant les consignes et, à la faveur des déguisements propices et de l'heure favorable, esquissant de plaisantes intrigues à la barbe des maris jaloux.

Un allègre motif d'allure entreprenante y servira de lien, et pour ainsi dire de fond de décor, à la succession des épisodes dont les particularités anecdotiques fournissent les éléments de cette vision colorée.

L'exécution de ce thème-refrain est souvent compromise par une sorte de décalage du plan sonore, provenant de l'articulation insuffisamment prononcée des groupes de croches monodiques succédant à la robuste énonciation des accords assurant, sur les temps forts de chaque mesure, la franche impulsion rythmique appelée à seconder le caractère physionomique de cet argument fondamental de la composition.

On s'efforcera de pallier à ce défaut en appliquant à tous les dessins de croches ainsi mis en cause les formules d'exercices préparatoires suivants :



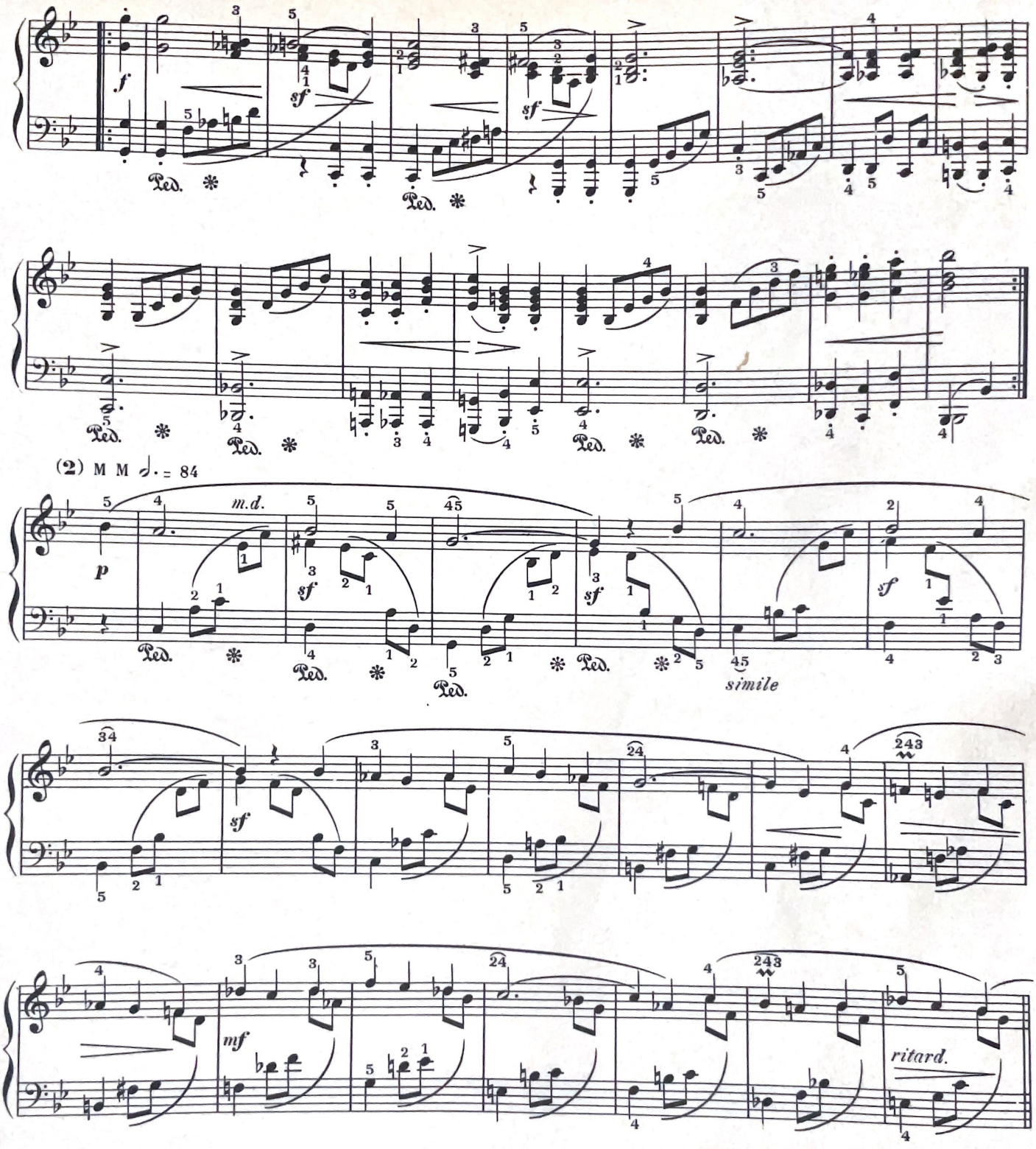
Chaque note faisant l'objet d'une attaque nettement individualisée, accompagnée d'une nerveuse détente des doigts affectés a leur exécution.

Travailler ainsi tous ces fragments de notes isolées, à la main droite comme à la main gauche dans les mesures suivantes.

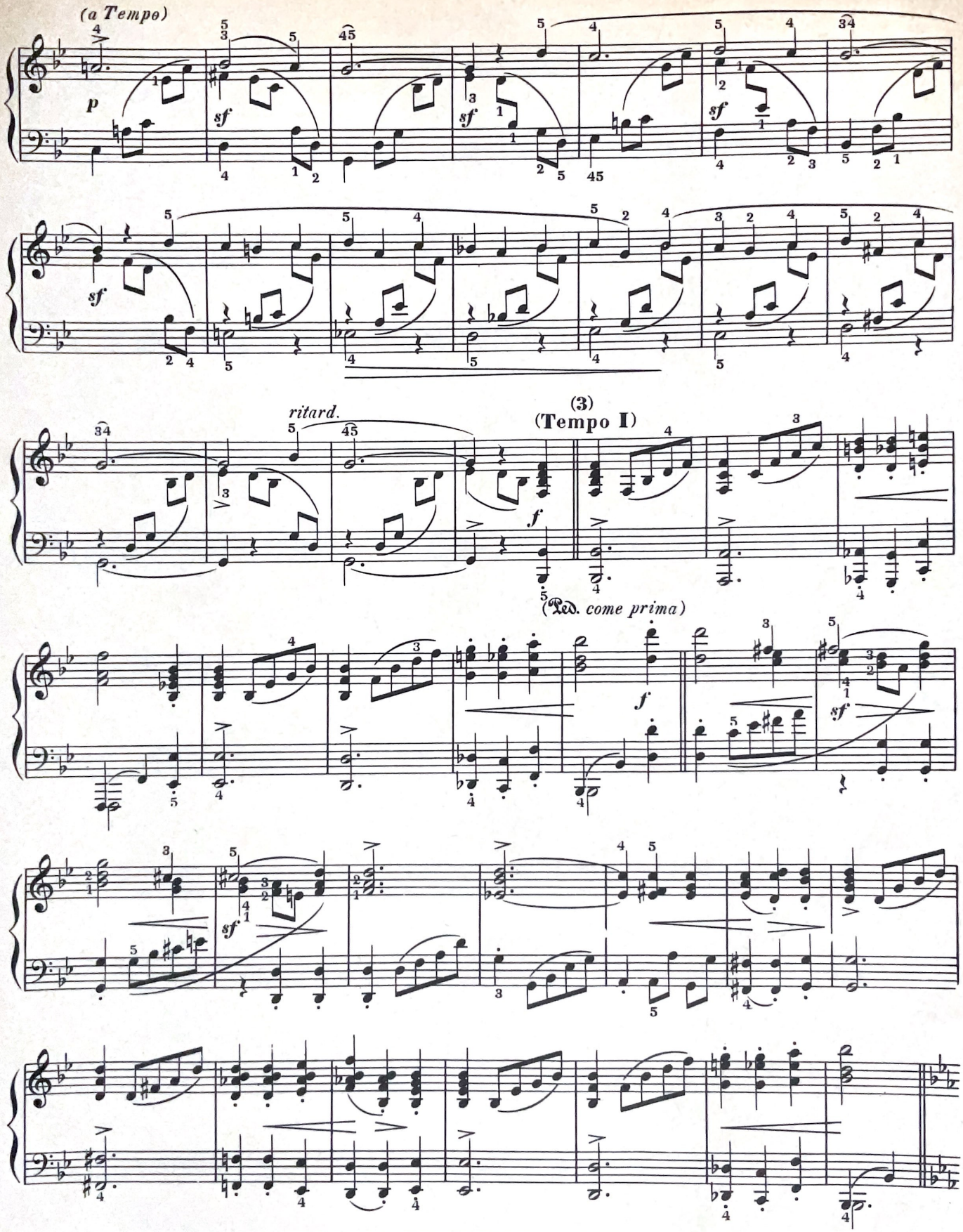
Copyright MCMXLVII by Editions Salabert
International Copyright secured all rights reserved
EDITIONS SALABERT, 22 Rue Chauchat, Paris (9e)

E.M.S. 5421
E. A. S. 14455

Tous droits d'exécution de reproduction et d'arrangements réservés pour tous pays

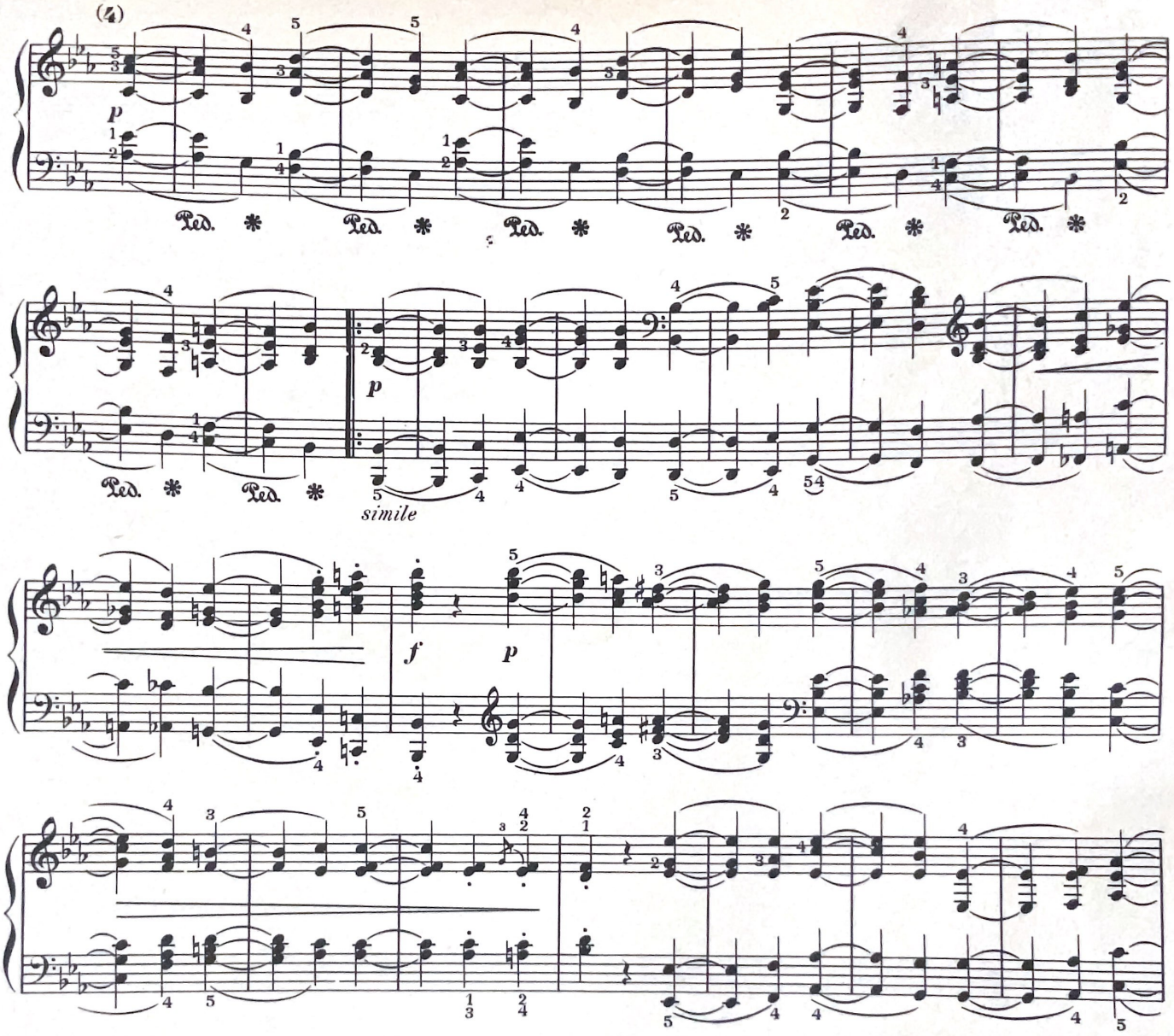


(2) L'utilisation du mode mineur sur ce second motif ne doit pas inciter l'interprète à en infléchir la traduction dans le sens de la mélancolie, ni même de la sentimentalité. L'indication métronomique conservée dans l'édition révisée par Clara Schumann lui prévoit, au contraire, une exécution plus rapide que celle du thème principal. On lui conservera donc le caractère insouciant d'un propos amoureux murmuré au hasard d'une rencontre passagère, dans l'ambiance dansante d'un rythme de valse. Eviter tout empâtement dans l'articulation souplement balancée du léger accompagnement.



(3) Le motif générateur doit naturellement, à chacune de ses répétitions, se manifester en parfaite identité de sonorité et de mouvement avec ceux de sa présentation initiale; cette remarque préalable dispensant d'avoir à revenir sur ce point fondamental dans les pages qui suivent.

E.M.S. 5421
E. A. S. 14455

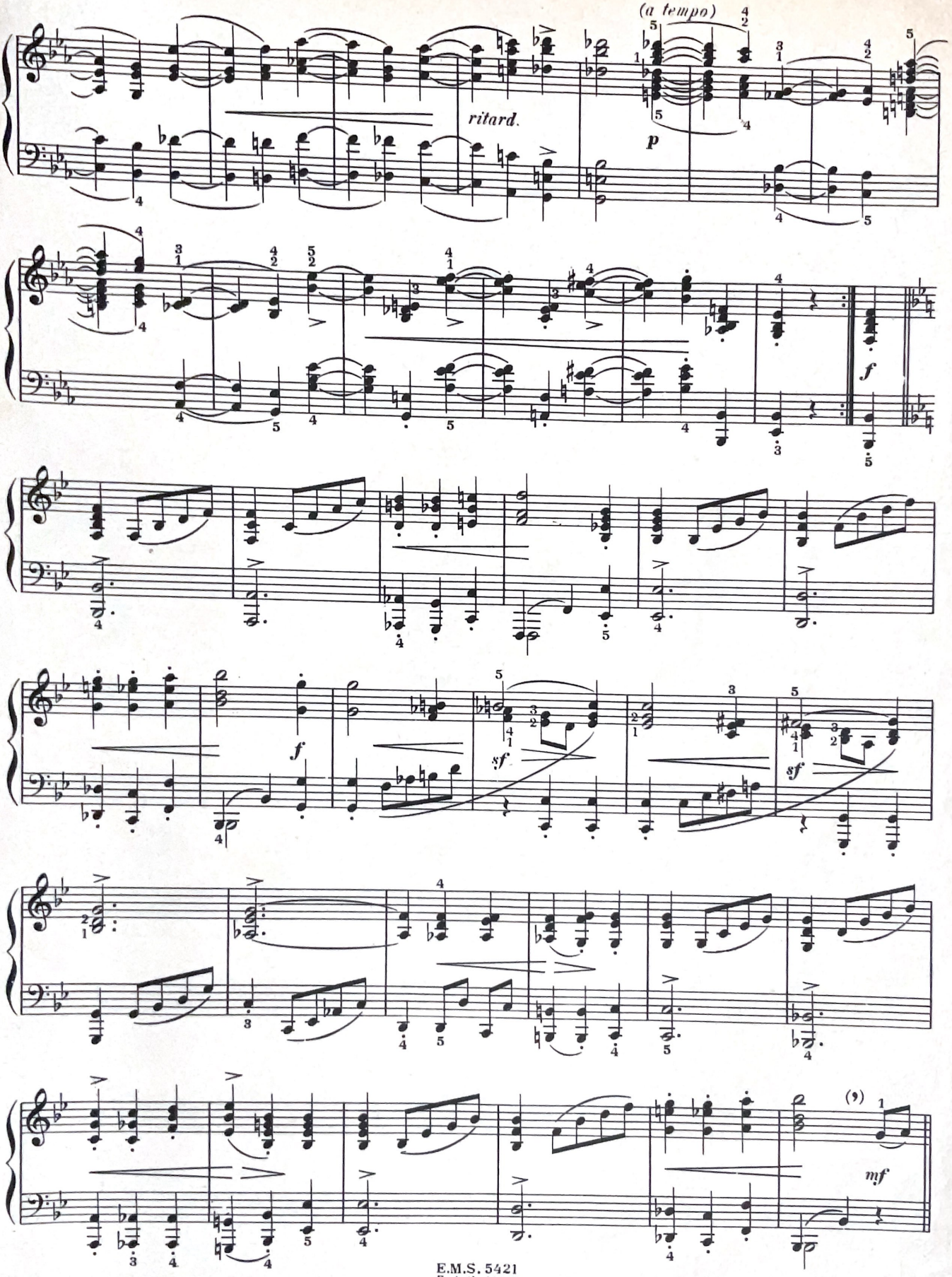


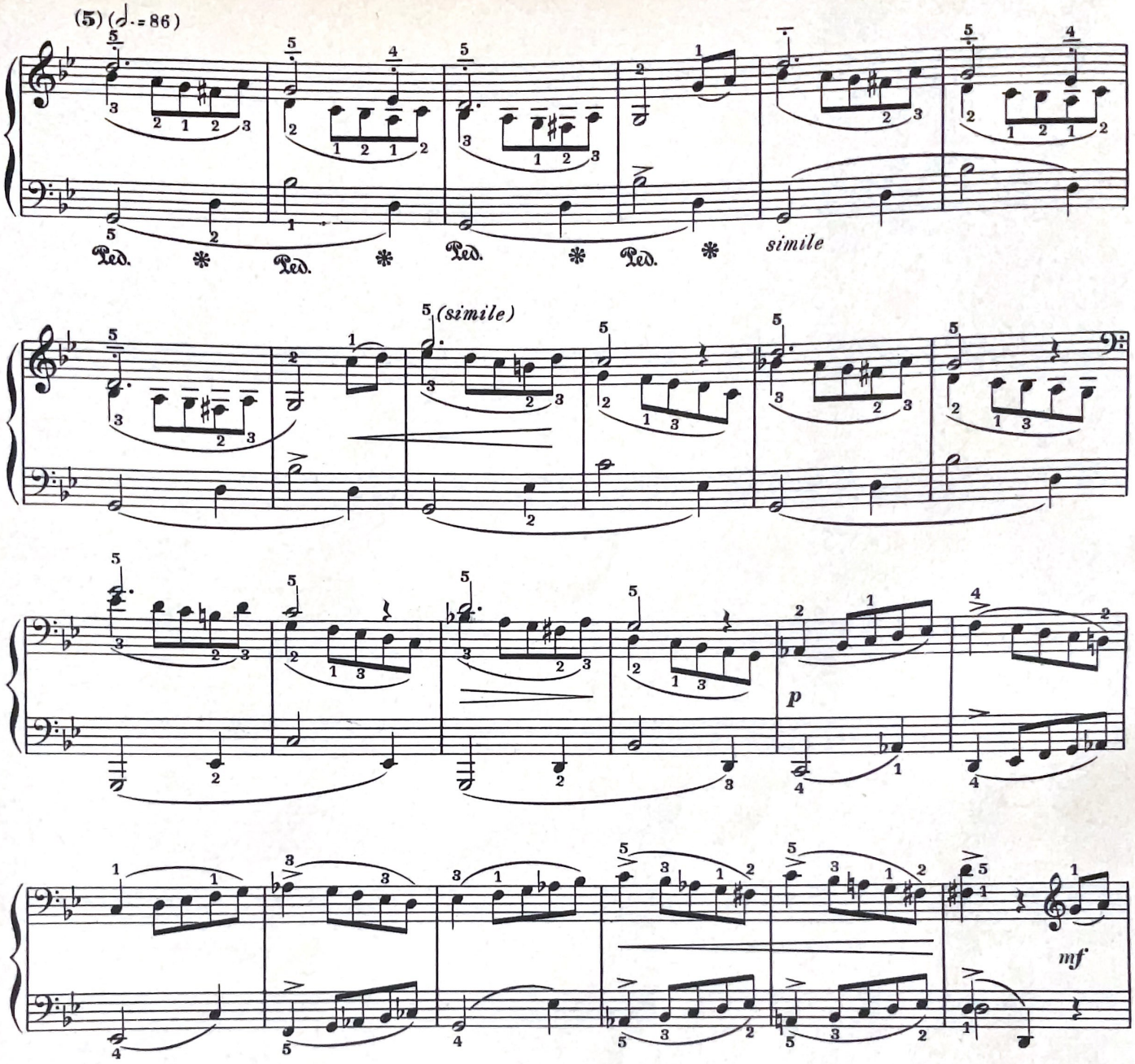
(4) L'équivoque rythmique consécutive à l'élision de tout appui sonore sur les premiers temps des mesures de ce second fragment intermédiaire, se traduit fréquemment par l'attribution involontaire d'un accent intempestif sur la première des deux notes liées formant syncope, c'est-à-dire : alors que la rédaction proposée par Schumann suppose la ponctuation mentale suivante :

Il y a là une difficulté de mise au point évidente, mais à l'étude attentive de laquelle on ne saurait trop engager l'interprète; l'insinuant caractère expressif de cet épisode reposant sur la présence implicite de cet accent non formulé qui doit correspondre, pour l'auditeur, à la sensation provoquée par le balancement d'une valse "glissée".

L'emploi scrupuleux de la pédalisation mentionnée dans le texte aidera grandement à la réalisation de ce subtil problème, en sollicitant la participation d'un mouvement physique nonchalamment propulseur au maintien de la cadence voluptueuse dont ce fragment suscite l'évocation.

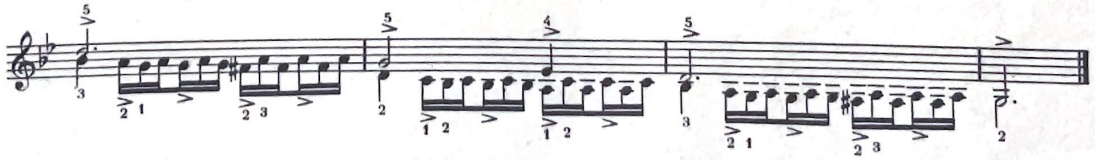
Veiller, aux deux mains, à la parfaite simultanéité d'attaque de toutes les notes des accords, ainsi qu'à leur caressante énonciation.


(a tempo)
ritard.
p
f
f
sf
sf
mf



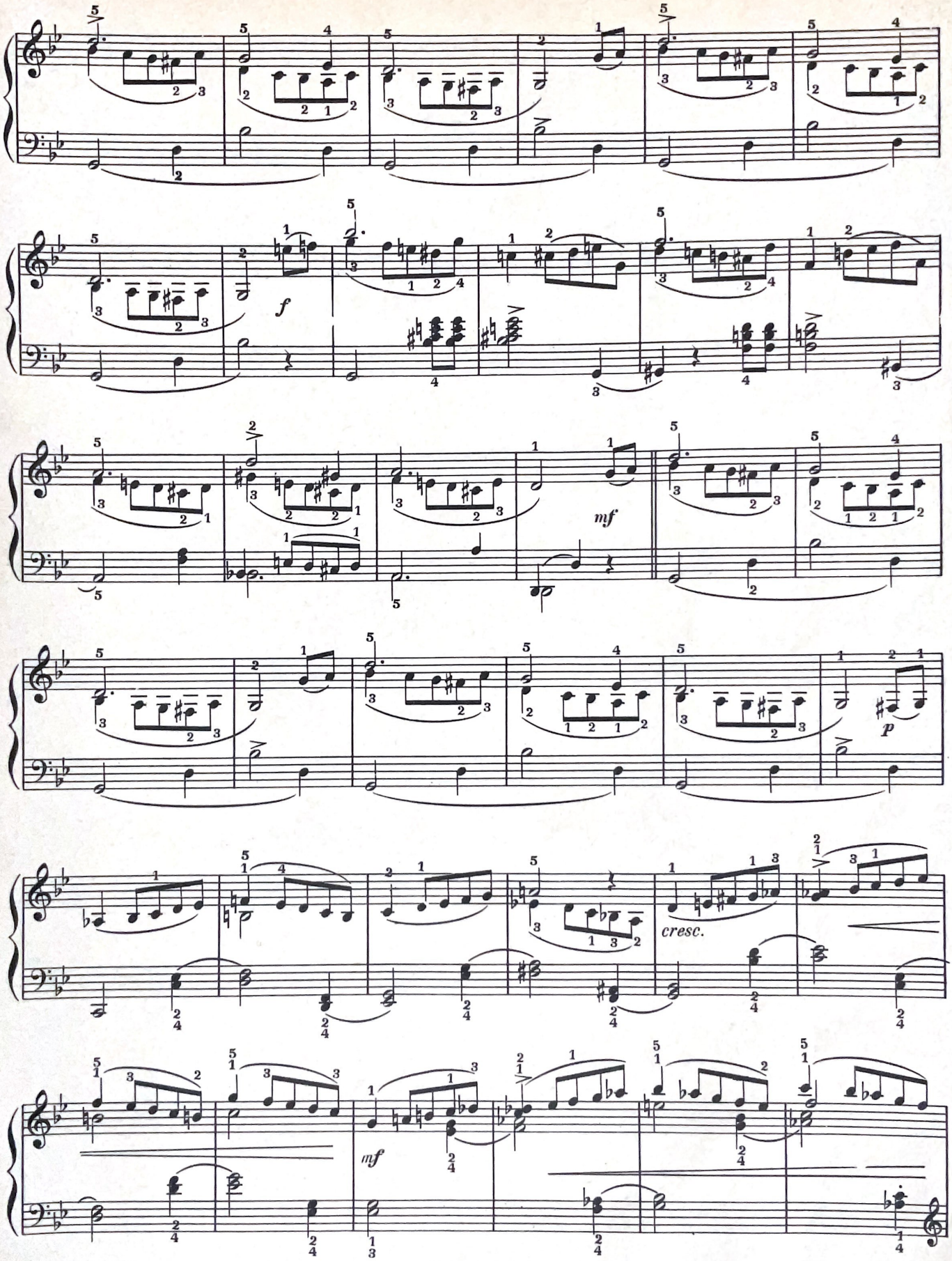
(5) C'est presque sur un rythme de vive et plaisante poursuite que s'engage l'énonciation de cet alerte divertissement transitoire, activé par la répétition insistante d'un bref motif mélodique qui vient se superposer, énoncé par les doigts supérieurs de la main droite, au fuyant dessin des autres doigts de la même main.

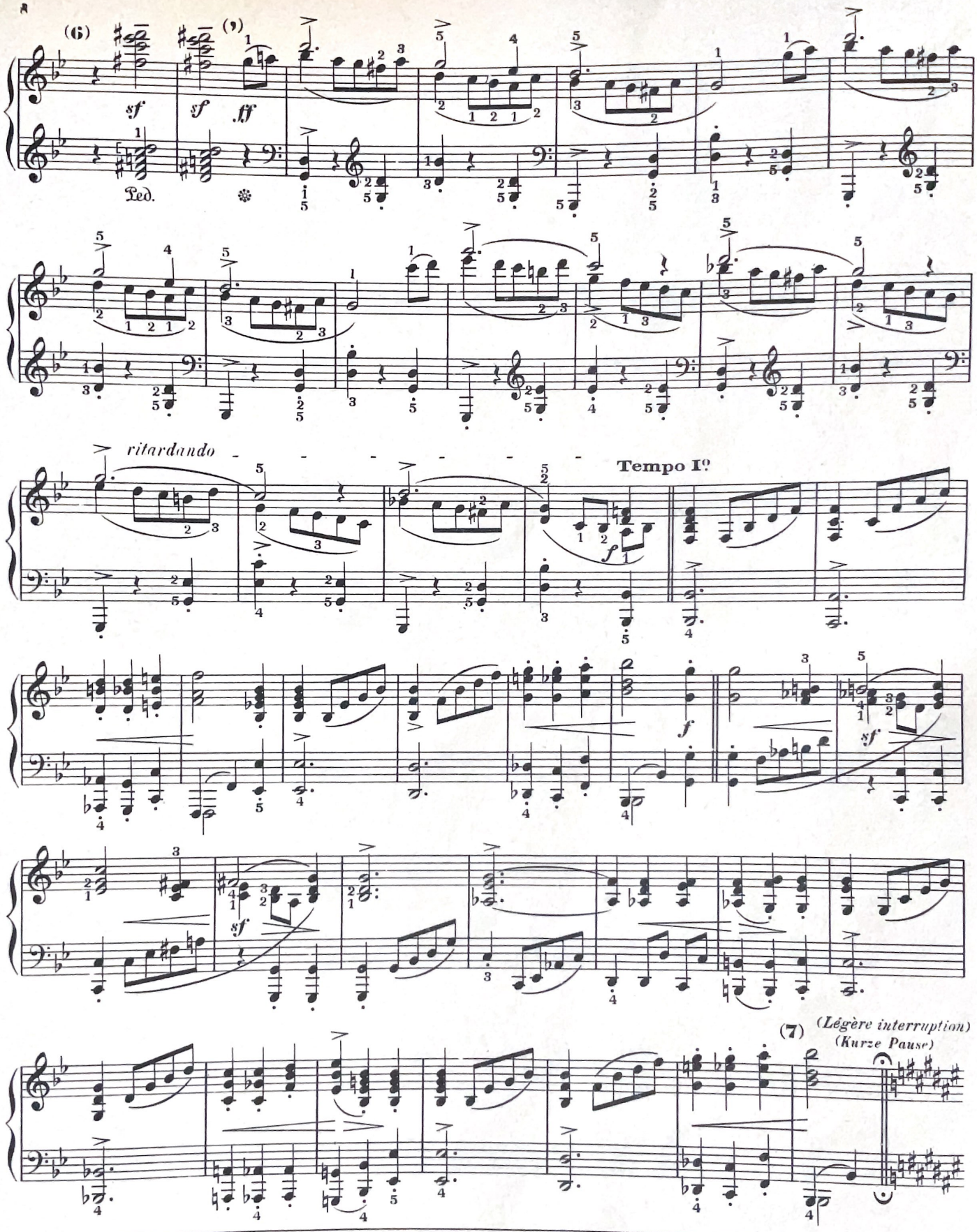
On s'attachera à l'articulation la plus nette que possible de tous les détails de cette ingénieuse rédaction à laquelle on consacrera l'étude préalable suivante :



De même pour les répétitions ultérieures de ce motif dans d'autres tonalités.

A l'exécution, on veillera à ce que, même dans la nuance *f*, l'attaque des touches demeure empreinte de légèreté et de parfaite indépendance sonore dans la présentation simultanée des deux figurations réparties entre les doigts de la main droite. Bien scander le rythme persistant de l'accompagnement.


f
mf
mf
P
cresc.
mf

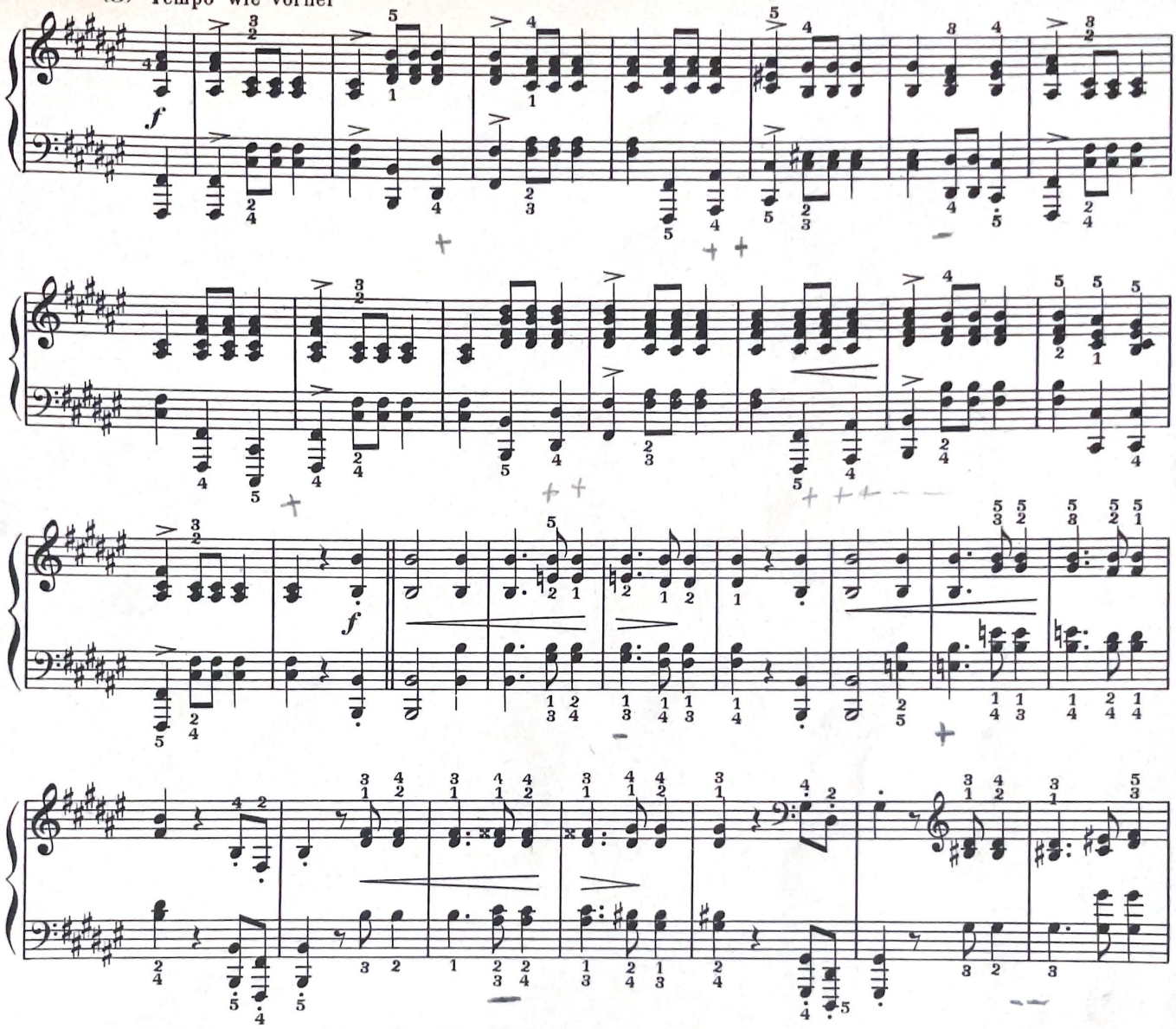


(6) Détendre un peu le mouvement sur ces deux mesures en insistant sur la sonorité opiniâtre des deux accords de neuvième qui doivent ici retentir comme une sorte de cri de victoire, saluant l'atteinte finale de la colombine masquée, effarouchée, mais peu sévère, poursuivie au travers des remous de la foule...

(7) La courte pause mentionnée ici par Schumann doit s'entendre d'un réel silence de brève durée, et non d'une simple prolongation de sonorité du dernier accord, lequel n'a lieu, par ailleurs, d'être précédé d'aucun ritardando.

Même tempo

(8) Tempo wie vorher



(8) Et voici que de retentissantes fanfares annoncent l'apparition d'une cohorte de jeunesse frondeuse: étudiants en mal de libertés révolutionnaires; adolescents enthousiastes, heureux de pouvoir moquer l'autorité; anonymes et frémissants adeptes par l'action de ce Davidsbund de l'esprit, dont Schumann s'employait à symboliser les doctrines audacieuses.

On remarquera, au reste, la singulière analogie qui existe entre le second motif de cet épisode et le thème utilisé dans la marche des [Davidsbündler ou Davidsbuendler contre les Philistins, qui sert de péroraison enthousiaste au Carnaval op. 9:

Carnaval de Vienne:

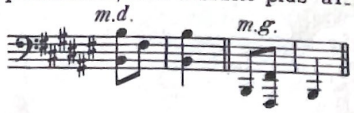
Carnaval p. 9:

Même allure entreprenante, même rebondissement rythmique et sous-entendu suggestif certainement déterminé par une intention semblable, dans les deux cas.

Techniquement parlant, on assurera la vivante exécution de ce passage au moyen d'une nerveuse et précise detente de toutes les répétitions d'accords du fragment initial; la sonorité vibrante sans être exagérément affirmée, et toute sensation de lourdeur s'en voyant soigneusement exclue.

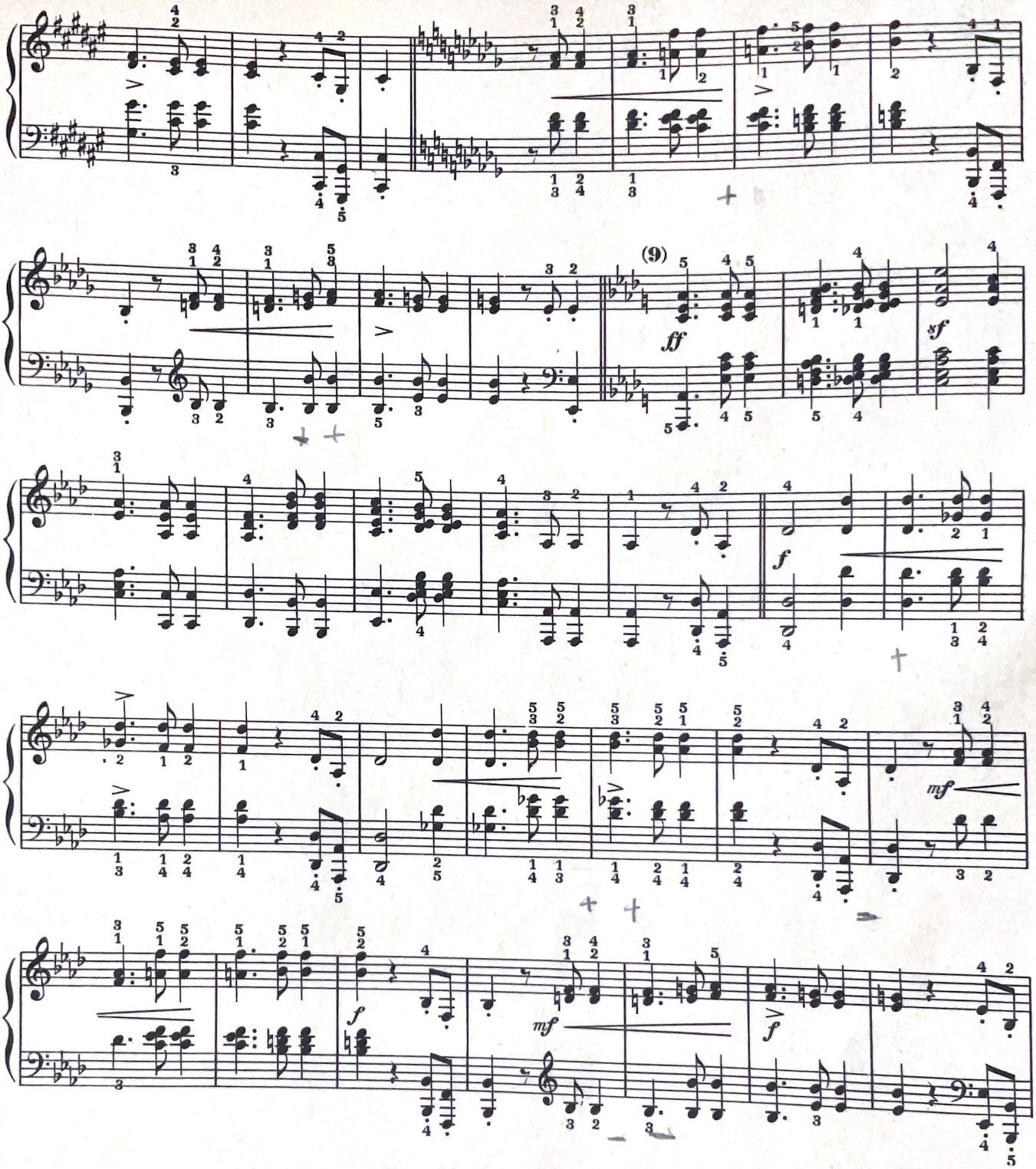
De même conviendra-t-il de réserver aux énonciations successives des amorces thématiques qui suivent, en un caractéristique mélange de timbres – trompettes et timbales alternées – une articulation décidée, mais sans pesanteur; la notion du *ff* devant être différée jusqu'au moment ou elle s'imposera, quelques mesures plus loin, à l'endroit ménagé par Schumann pour l'explosion soudaine d'un hymne d'indépendance.

La cellule rythmique trépidante, dont on peut assimiler l'effet à celui d'une vive et sonore percussion, sera traduite plus aisément que conformément à la rédaction du texte par l'adoption de la disposition suivante:



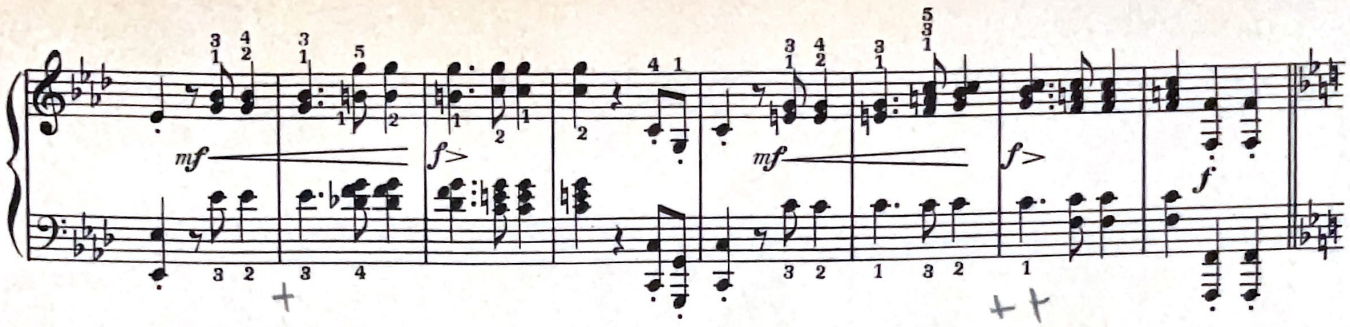
De même pour les passages similaires ultérieurs.

E.M.S. 5421
E.A.S. 14455



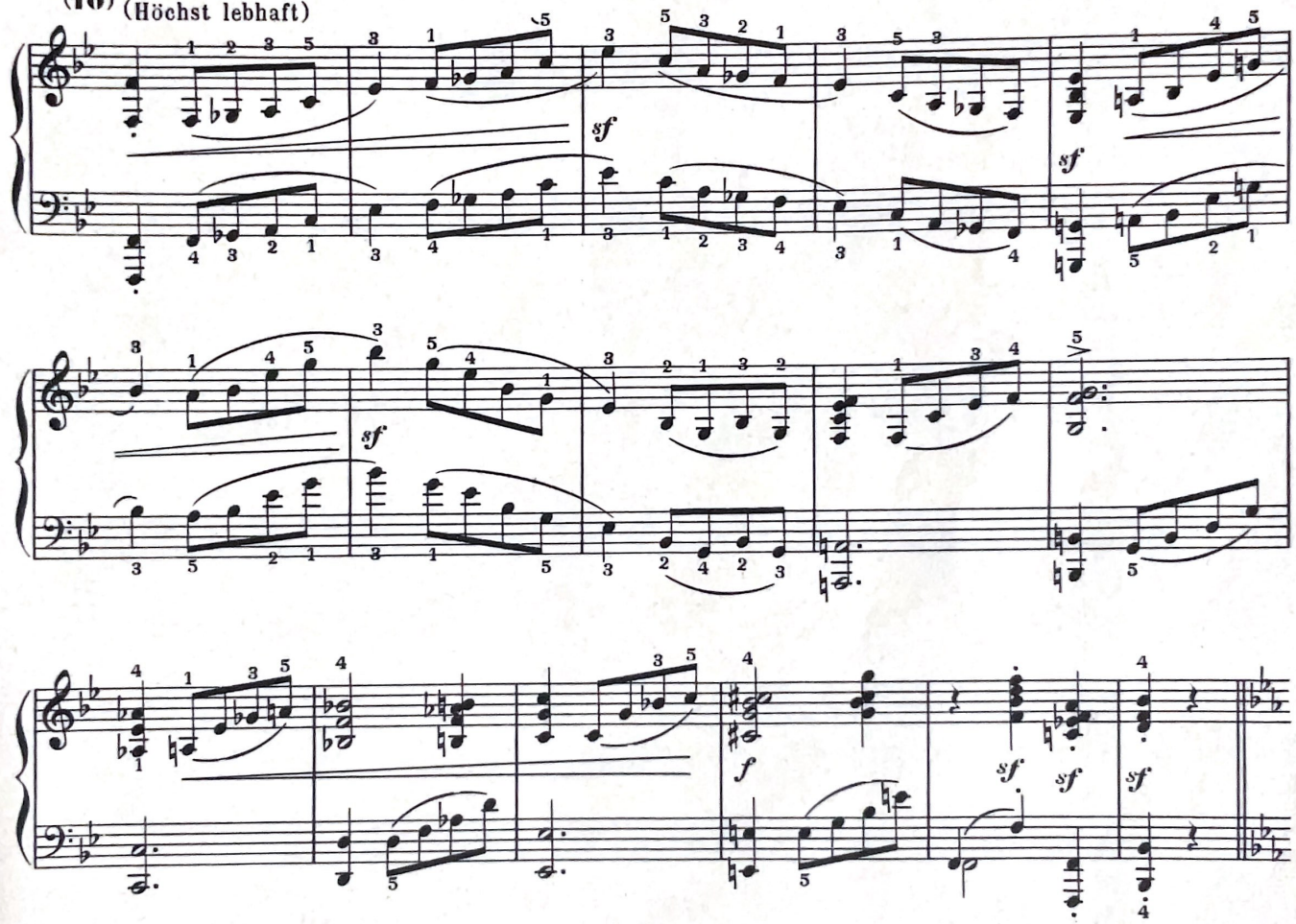
(9) Et Schumann ici, par un détail de rédaction qui devait en faire échapper le sens aux yeux d'une censure ombrageuse, confirme le postulat idéologique que l'on vient d'attribuer à cet épisode en introduisant, sur une cadence tronquée, mais conservant toute leur valeur de chant insurrectionnel, les triomphants accents de la Marseillaise, interdite à l'époque sur tout le territoire autrichien.

C'était là, plus et mieux qu'une "facétie de Carnaval", une véritable profession de foi, et qui pouvait n'être pas sans danger pour son auteur, les "zoïles" de Sa Majesté très chrétienne eussent-ils disposé d'une compétence musicale plus subtilement avertie....



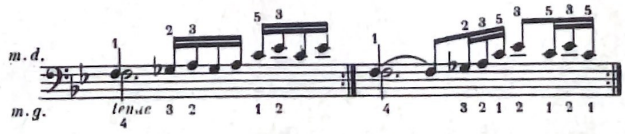
Très animé

(10) (Höchst lebhaft)

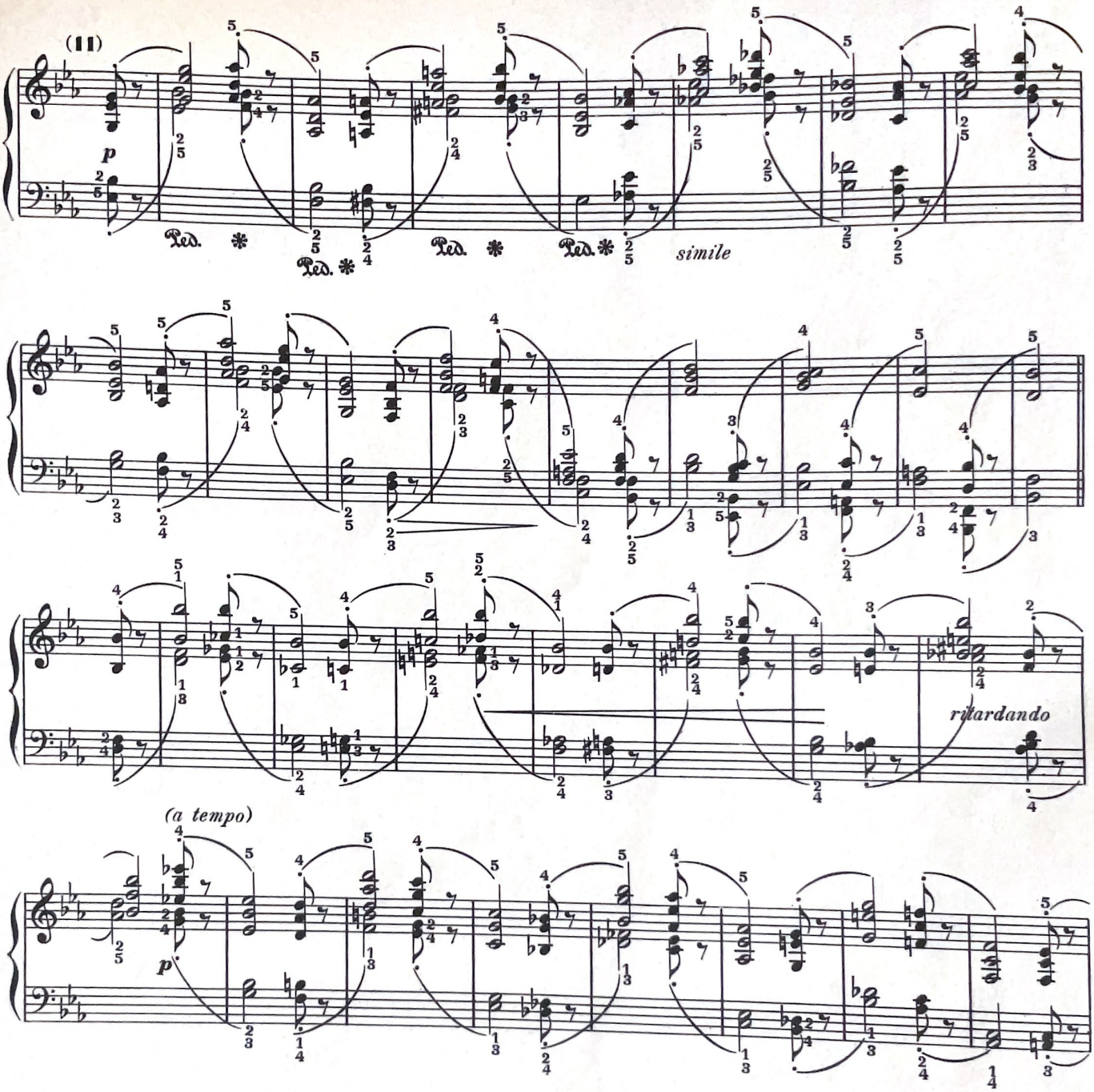


(10) On accusera avec une chaleur de plus en plus contagieuse le mouvement d'effervescence qui met fin à cette évocation d'un sentiment de juvénile combativité, si délibérément suggéré par l'entraînante ardeur des rythmes et l'audacieuse netteté du propos musical.

Eviter soigneusement tout empâtement sonore dans l'énonciation des vives impulsions mélodiques qui s'unissent ou se succèdent entre les deux mains au cours de ce fragment conclusif. Préparer ainsi l'énergique articulation des doigts en vue de l'emploi du doigté de chevauchement, seul capable d'en assurer avec toute la clarté désirable l'impétueuse prononciation:



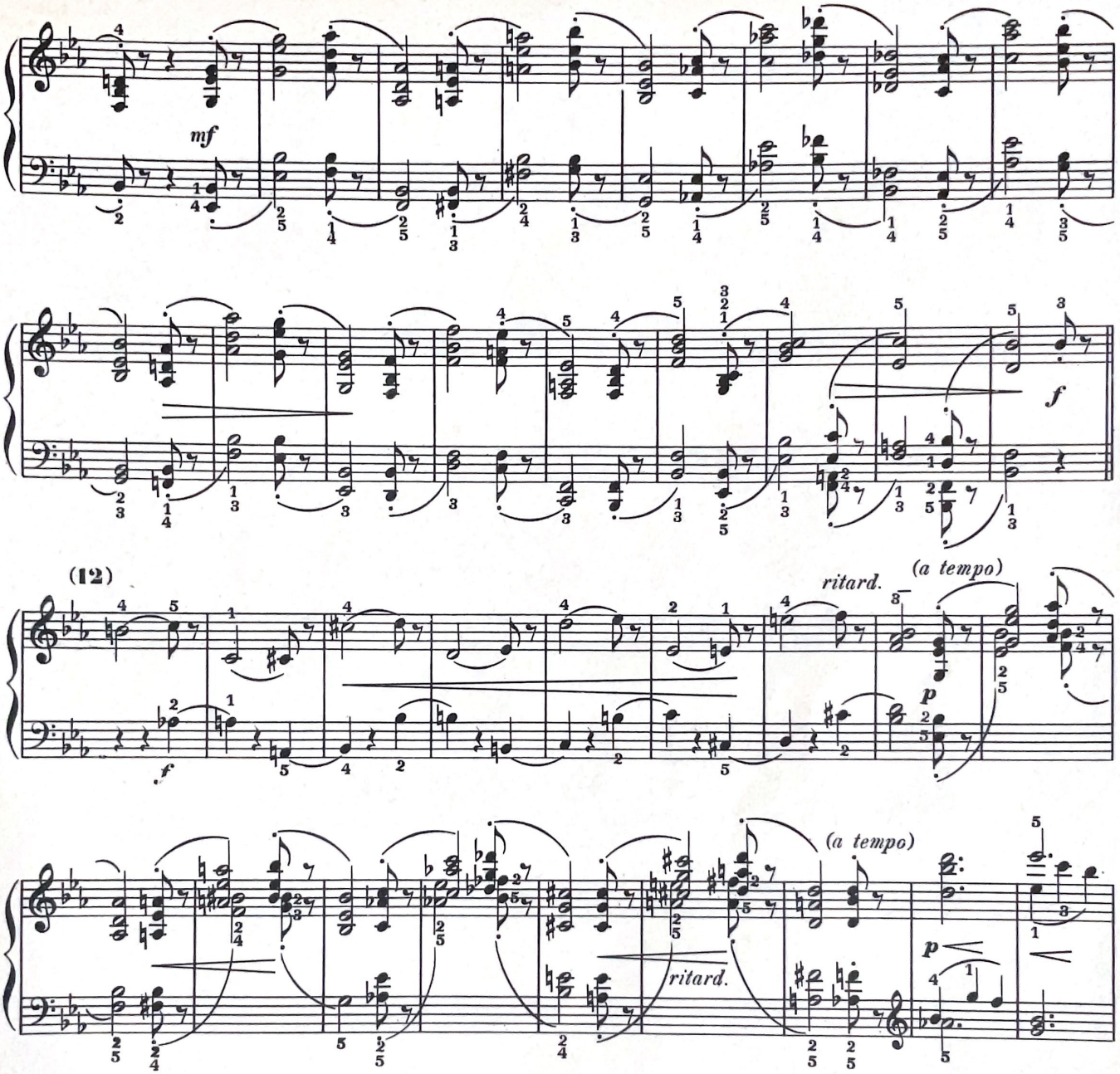
Appliquer ces deux variantes à l'étude de tous les groupes de croches de ce passage, en travaillant les mains séparées.



(11) L'atténuation des sonorités, la disparition soudaine des rumeurs joyeuses, l'emploi systématique d'une pulsation rythmique uniforme, soumise parfois aux équivoques de sournois frôlements harmoniques, introduisent dans la composition, au travers de ce nouvel épisode plus longuement développé que les précédents, un élément de contraste matériel qui paraît devoir trouver sa justification plutôt dans un involontaire souci de renouvellement du coloris musical que par rapport à une signification suggestive particulière, et qui veuille se maintenir en concordance avec la tendance humoristique ou pittoresque de ce premier morceau.

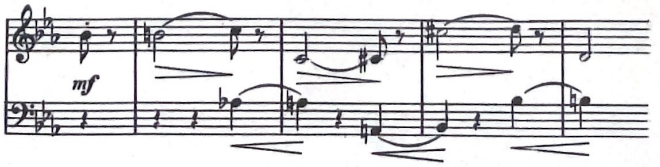
On ne s'efforcera pas moins à en revêtir l'exécution d'un accent de caressante nonchalance qui, sans influencer en aucune manière le maintien du mouvement animé, le prédisposera cependant à recueillir certaines hésitations, certaines insinuation expressives qui se pourraient interpréter, malgré les réserves précédentes, comme autant de signes distinctifs d'un marivaudage empreint des secrets raffinements d'une coquetterie quelque peu langoureuse.

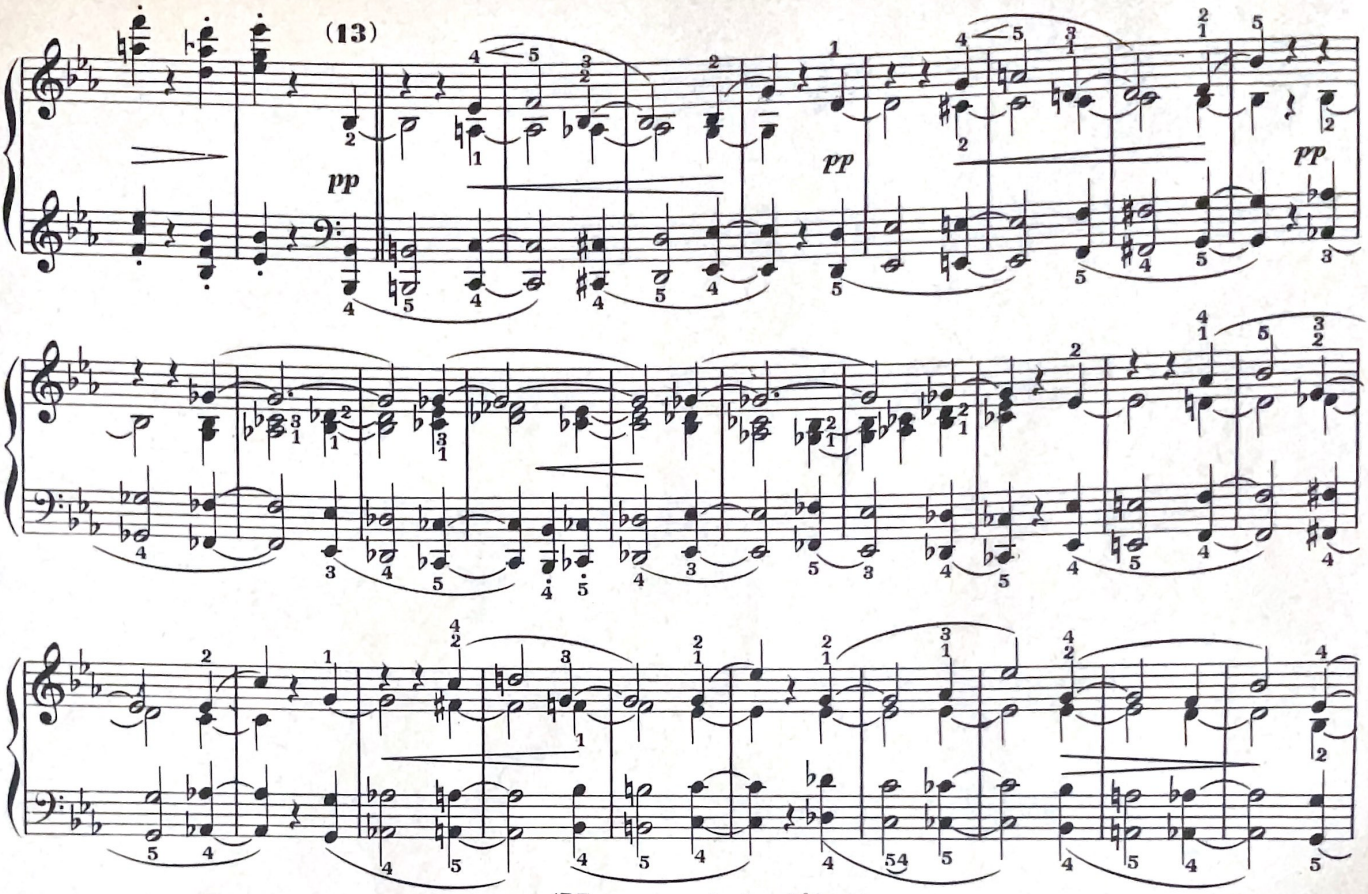
De même que pour l'épisode commenté note (4) on se conformera exactement à l'emploi de la pédale tel qu'il est indiqué dans le texte musical. Les déplacements des deux mains d'une octave à l'autre s'effectueront au moyen d'un souple mouvement du poignet, et en évitant également, et un détaché trop sec des croches anacrousiques, et une attaque trop accusée des blanches sur la tenue desquelles s'appuie, avec une si tendre insistance, l'égal balancement de cette cadence subtilement nonchalante.



(12) Le *f* indiqué par Schumann sur cette argumentation rythmique contradictoire entre les deux mains, ne signifie pas qu'il doive donner lieu à une articulation péremptoire dont l'énergie s'accorderait mal avec le caractère général de ce fragment. Le sentiment expressif s'y traduit simplement d'une manière plus intense, et dans un élan plus pressant.

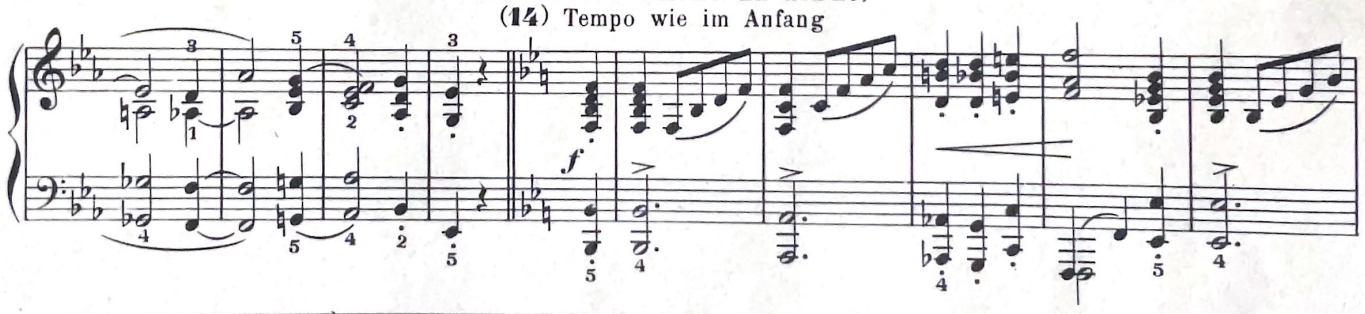
Une interprétation méticuleuse devrait s'efforcer à traduire ainsi les figurations mélodiques de ces quelques mesures :





(Mouvement du début)

(14) Tempo wie im Anfang



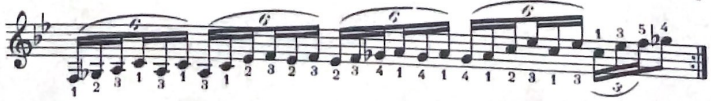
(13) On enveloppera l'exécution de ces mesures énigmatiques d'une atmosphère de sourde inquiètude, et comme si de mystérieux conciliabules s'y voyaient tenus dans l'ombre et dans le chuchotement des sonorités étouffées; le mouvement ne devant cependant rien abandonner de son animation foncière.

(14) Les rutilantes sonorités du thème principal, en réintroduisant ici la sensation de luminosité sonore et de franchise rythmique dont s'était momentanément éloigné le précédent élément du morceau, le situent à nouveau dans son ambiance caractéristique de joyeuse festivité.

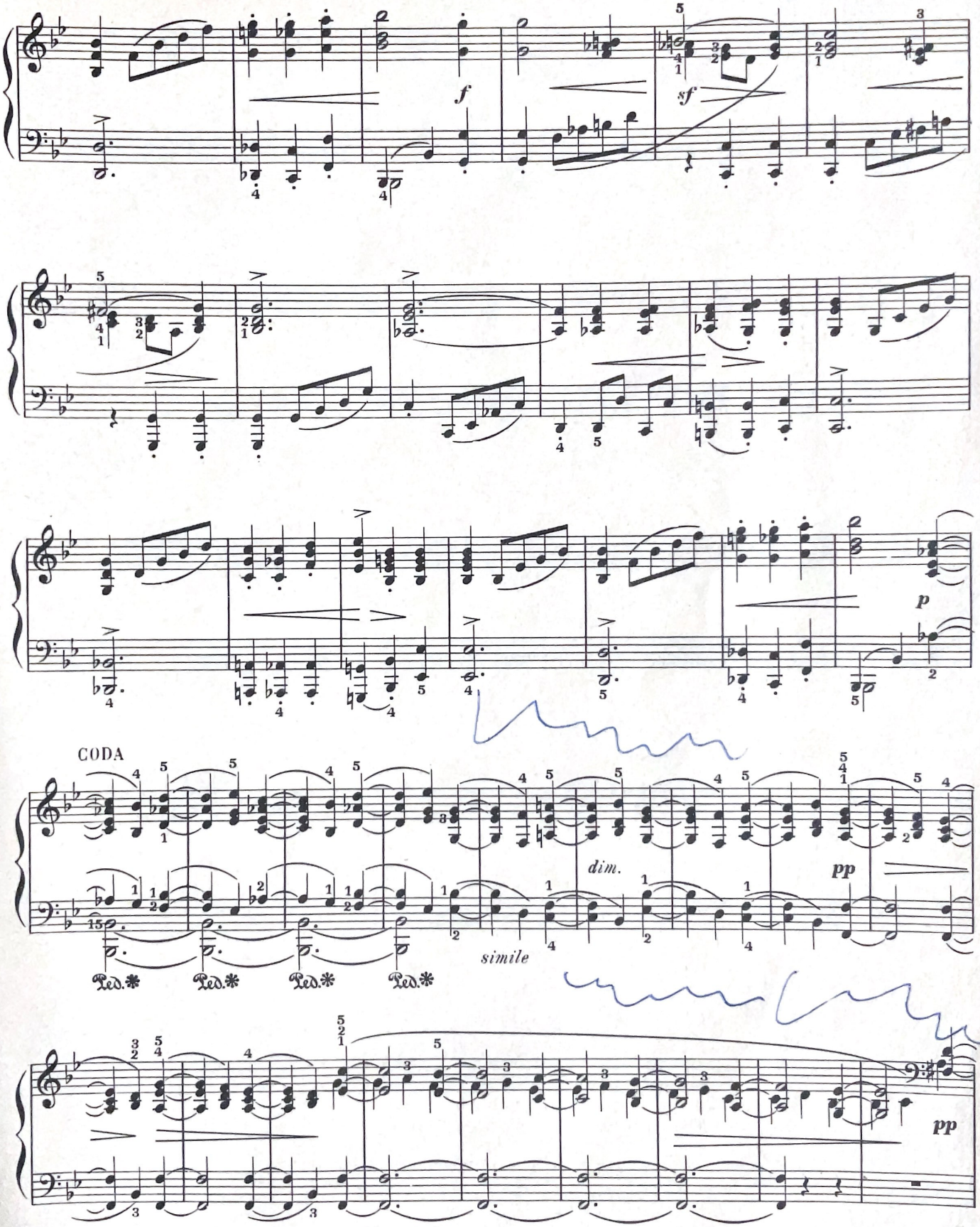
Et même le *p* subito attribué à une passagère allusion au second fragment intermédiaire, (voir page 15) dont la note (4) a tenté de définir les particularités cadencielles, n'exercera-t-il aucune influence sur le déroulement, désormais plein de vivacité, d'une coda nourrie de malicieuses incidences rythmiques, et aboutissant, après la furtive apparition d'un nouveau motif sommairement esquissé, à la reprise, en guise de conclusion définitive, de l'élément impulsif dont l'enthousiaste élan avait déja fait suite à l'évocation enflammée de la Marseillaise.

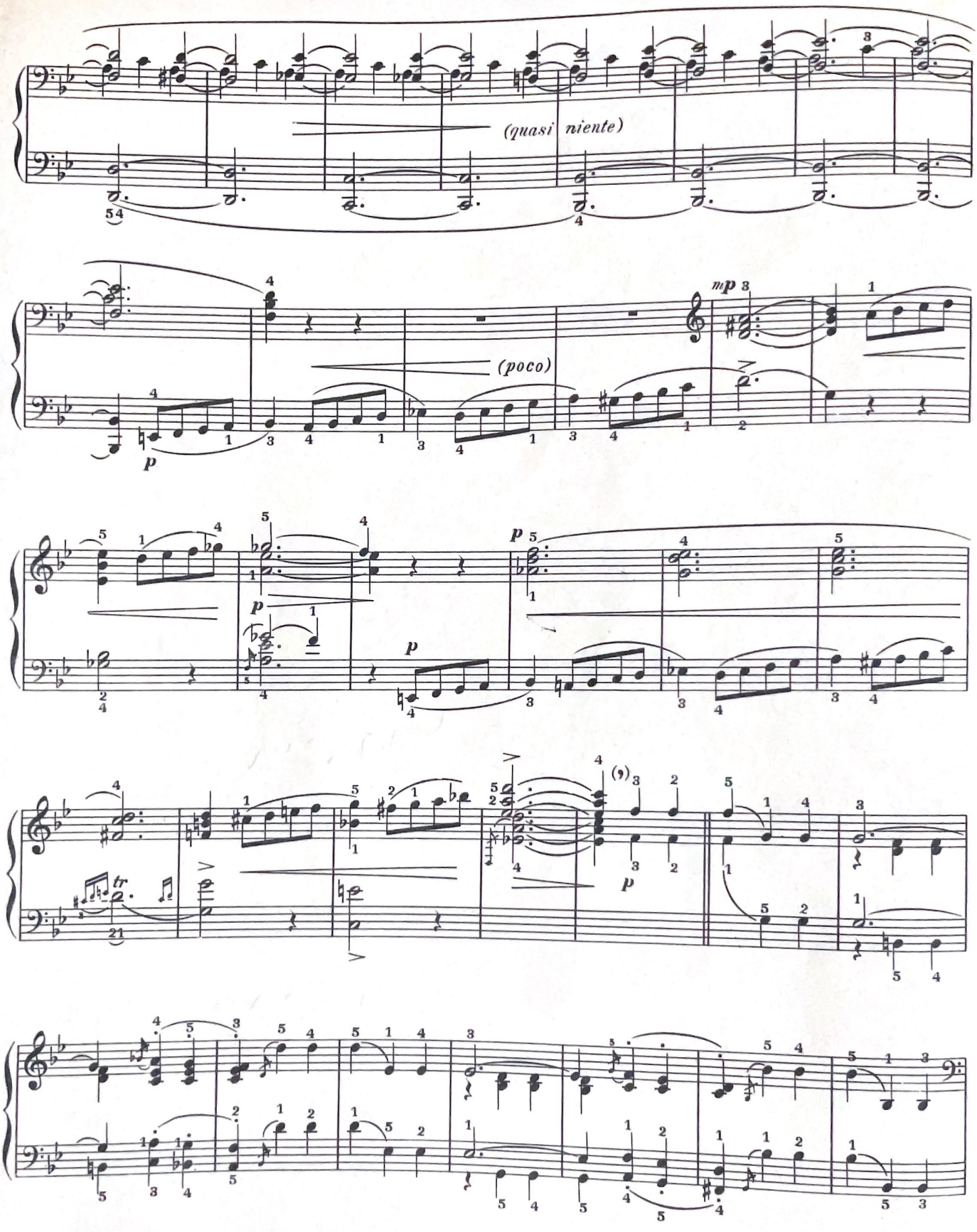
Comme lors de sa présentation initiale, ce dernier fragment exigera une exécution proprement fulgurante et d'un entrain rythmique irrésistiblement contagieux. Même travail préparatoire que celui indiqué note (10) avec l'adjonction d'une nouvelle formule pour l'étude des deux arpèges s'étendant sur deux octaves, qui empruntent, en l'amplifiant, le dessin des cellules mélodiques précédentes :

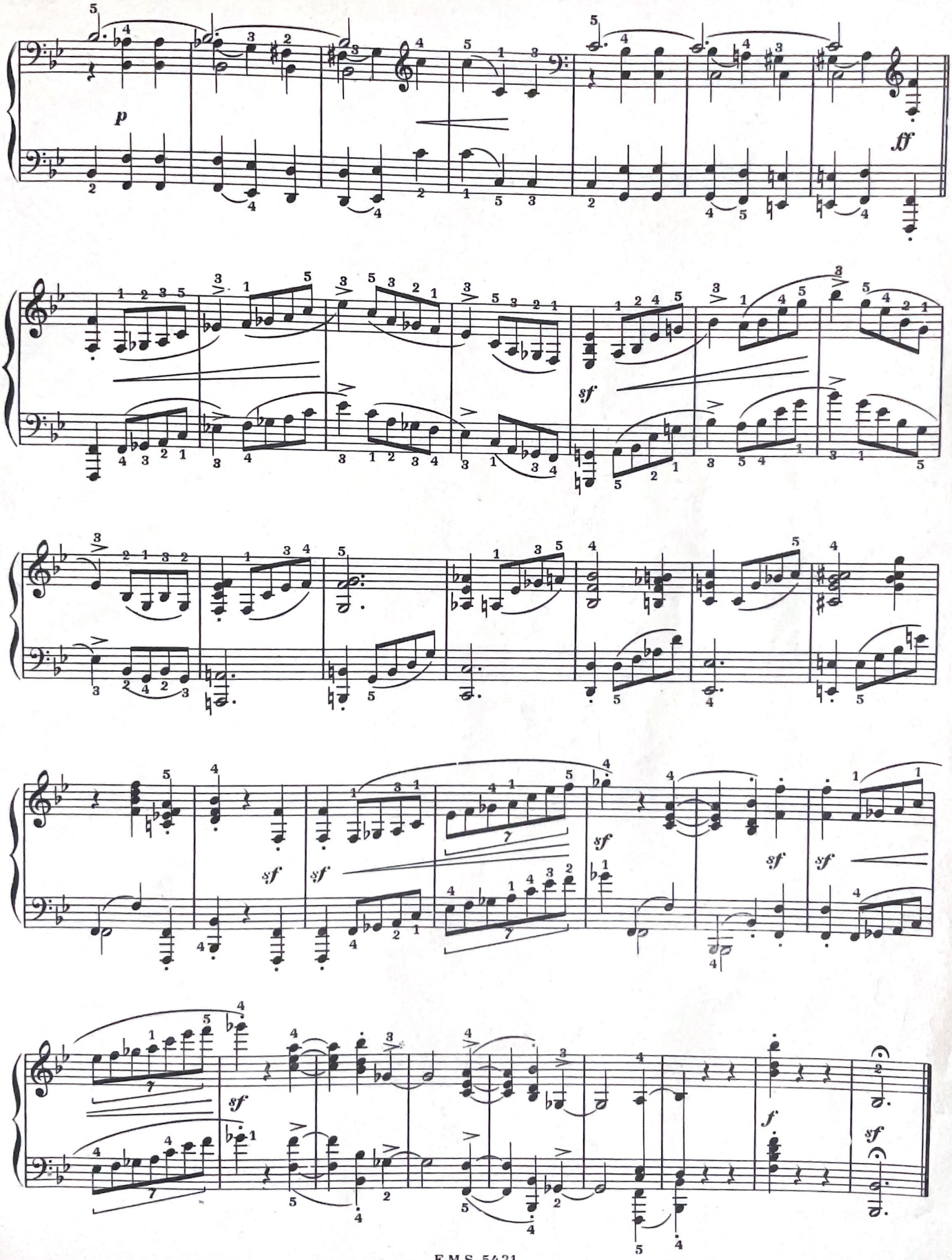
(voir page 17)



ce retour des doigts sur leurs positions précédentes constituant un moyen particulièrement efficace d'augmenter l'indépendance et la netteté de leurs mouvements d'articulation.


f
sf
p
CODA
dim.
pp
simile
Ped.*
Ped.*
Ped.*
Ped.*
pp


(quasi niente)
(poco)
mp
p
tr

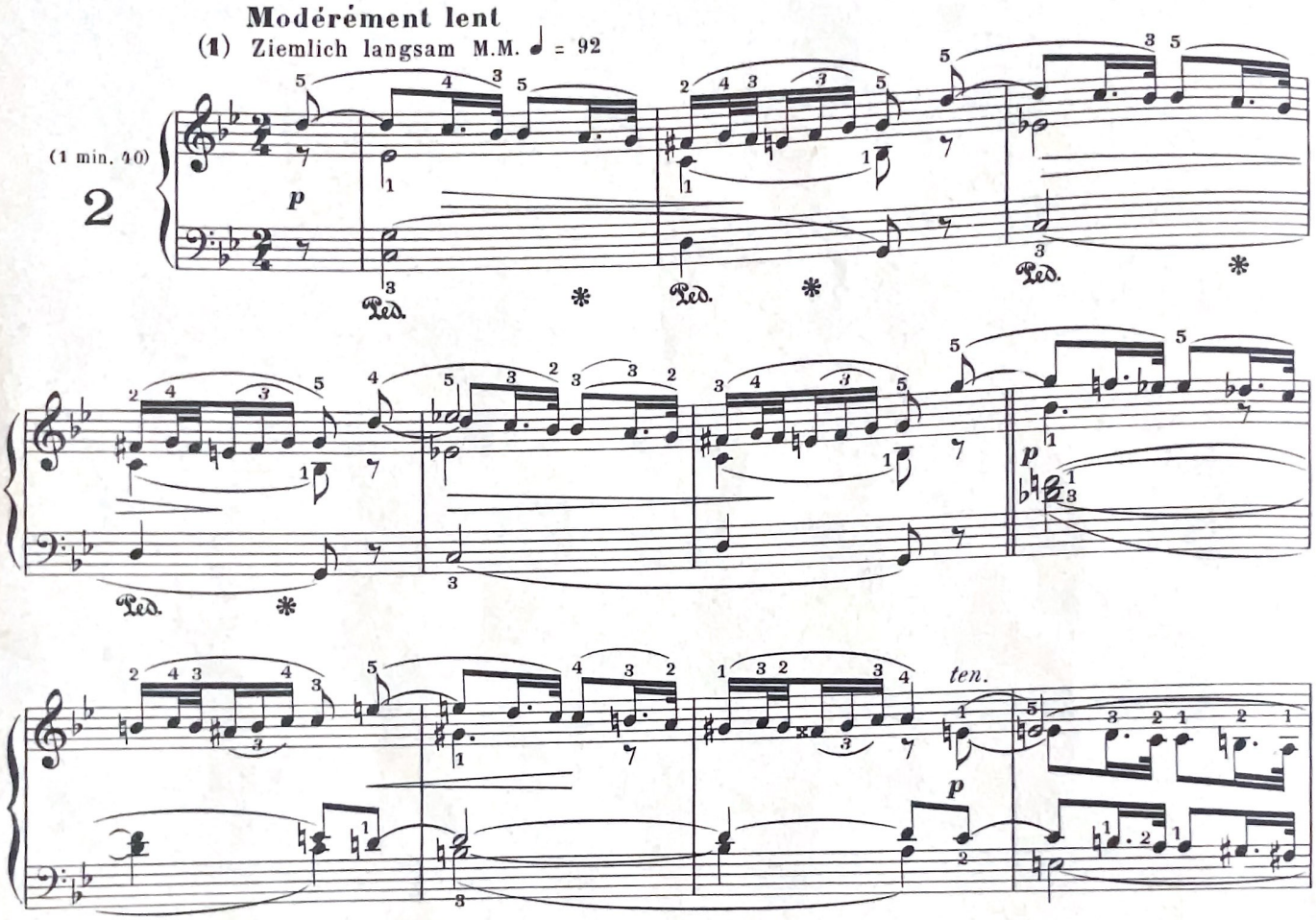

p
ff
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
f
sf

ROMANCE

(Romanze)

Modérément lent

(1) Ziemlich langsam M.M. ♩ = 92



---

(1) Une indicible expression de mélancolie se dégage de ces quelques mesures, qui semblent une réplique attristée du "Pourquoi" des Fantasiestücke. Les plaintives interrogations d'un dessin mélodique – dont l'obsédante répétition traduit, et d'une manière presque physiologique, le nostalgique désarroi d'un cœur privé de ce qu'il aime – même la phrase consolante qui tente, au centre de cette page, par quelques inflexions d'une sensibilité si touchante, d'évoquer les compatissants mirages de l'espoir, ne parvient-elle, par contraste, qu'à rendre encore plus émouvante la résonance désolée d'une conclusion pleine de sanglots refoulés. Et c'est la plainte de Schumann lui-même; du temps que son amour paraît le plus menacé, et qu'il se trouve plus seul dans une ville où rien ne lui est familier.

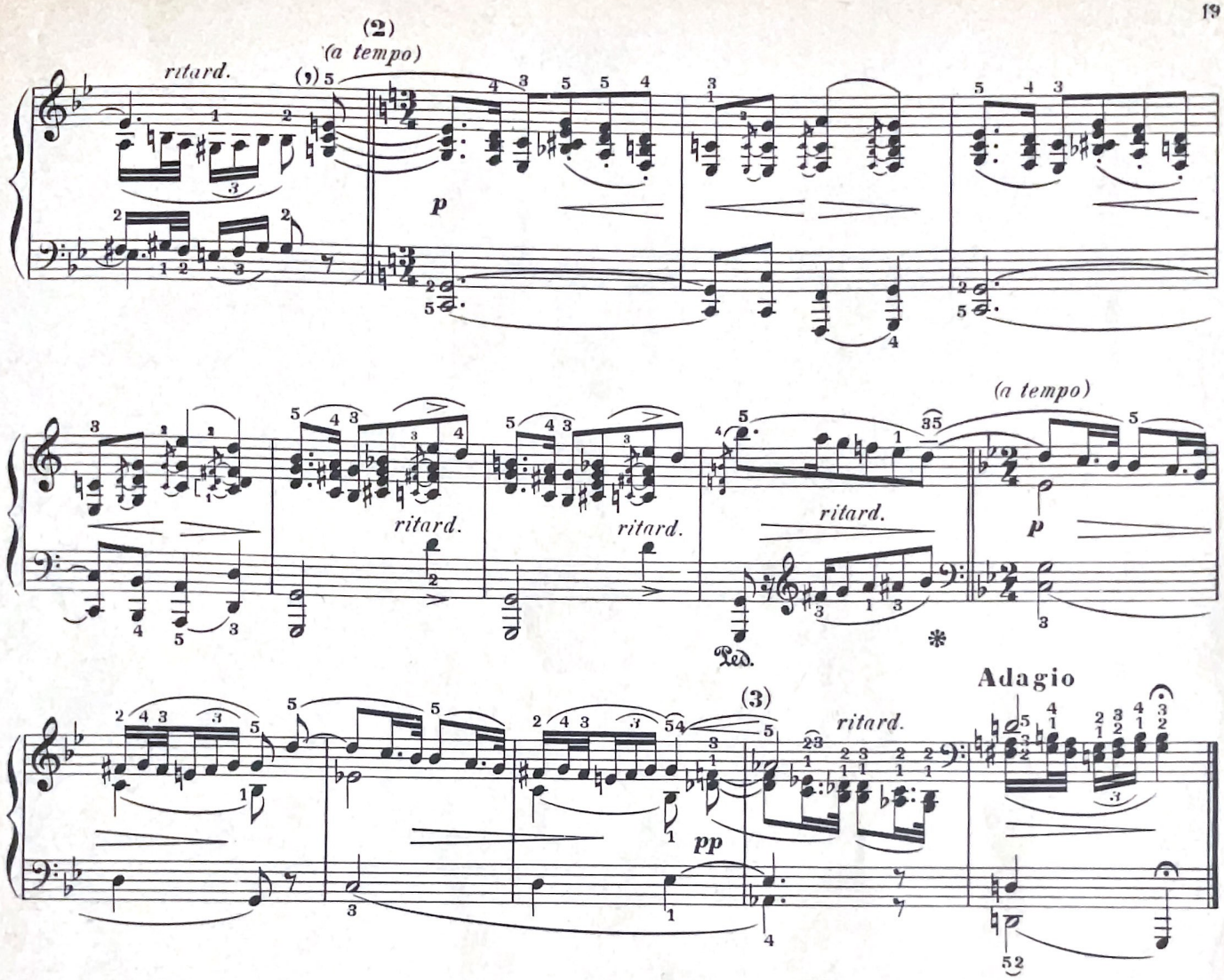
De nombreuses interprétations ont été données relativement au sens idéologique de cette pièce, et tendant à l'intégrer dans le cadre anecdotique de péripéties en accord avec le choix du titre imagé qui précède à la réunion des cinq épisodes de la suite.

Mais, soit qu'on y veuille supposer les échos d'une complainte "pleurée plutôt que chantée par une petite mendiante perdue dans la foule joyeuse des masques" ou encore "la méditation désabusée d'un spectateur solitaire puisant dans l'allégresse qui l'environne prétexte encore plus valable pour ressentir toute l'amertume de son esseulement", le sentiment qui les anime s'inspire en réalité d'une même intention suggestive. Et peu importe ici la fiction adoptée, tant la signification douloureusement éloquente de la musique répond d'elle-même à toutes les données imaginatives qui l'invitent à se manifester sur le plan du chagrin ou de la désillusion.

Le choix du timbre initial sera de la plus grande importance, tout l'équilibre expressif de cette notation d'un sentiment intérieur dépendant de la qualité pathétique de la sonorité fondamentalement adoptée pour en traduire, avec l'accent intimement blessé qui convient, la monotonie éplorée.

Ne pas craindre de revêtir d'une signification particulièrement émue l'énonciation de la croche syncopée qui, sous forme d'appogiature mélodique, donne naissance aux dolentes modulations de la phrase essentielle uniformément répétée; comme de ménager une imperceptible respiration – tel un soupir étouffé – entre chaque redite de celle-ci.

E.M.S. 5421
E. A. S. 14455



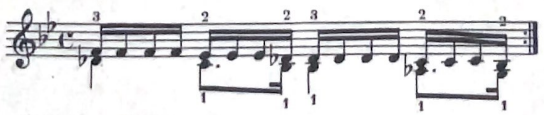
(2) L'emploi d'une sonorité, non pas forte, mais pénétrante, accompagnera la modification de caractère expressif déterminée par la modification et le changement de rythme, qui confèrent à ces quelques mesures l'apparence d'un sentiment de compassion attendrie. Tenir les doigts en contact étroit avec le clavier; les inflexions doucement nuancées de ce passage devant être obtenues par la simple pression des doigts et à l'exclusion de toute articulation intempestive.

(3) Sauf en ce qui concerne l'exécution malaisée de quelques accords dont les positions écartées peuvent mettre en péril le legato chantant indispensable à l'interprétation du fragment médian de cette pièce, aucun problème technique ne paraît devoir s'y opposer aux exigences de sa traduction expressive, et celle-ci demeurant d'ordre purement musical.

Ces deux dernières mesures, cependant, ne manqueront pas de retenir, et l'admiration du musicien, et l'attention du virtuose – fût ce même d'un virtuose éprouvé – à raison des particularités d'une rédaction qui superpose à la main droite, la tenue obligatoire de deux notes résolutives à l'ultime énonciation en tierce de l'élément mélodique dont les dernières notes demeurent en suspens, au moyen d'une surprenante modulation, sur l'inquiétante prolongation d'un étrange accord de sol majeur.

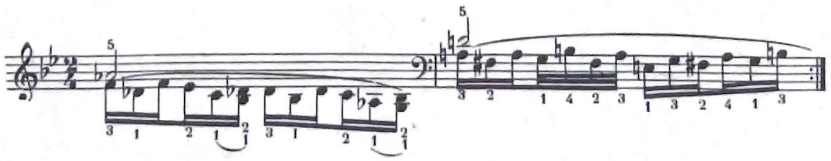
On préparera ainsi l'émission des tierces de la première mesure :

A.



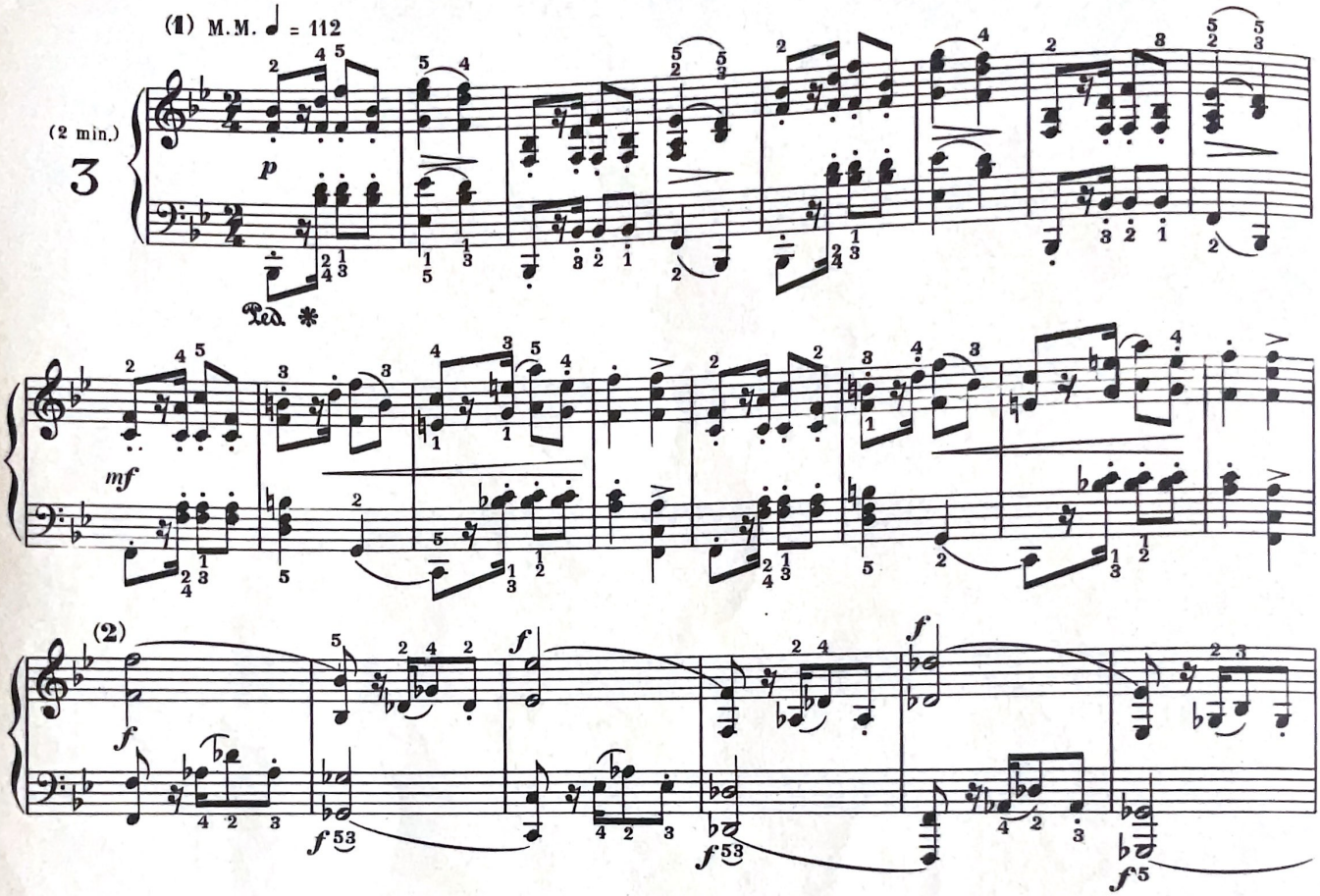
B.

Puis les deux mesures en adjoignant les tenues supérieures :



à l'exécution du texte de Schumann, veiller au parfait legato de tous les enchaînements de ces deux mesures.

SCHERZINO



(1) Ici encore de multiples interprétations, pittoresques ou anecdotiques, peuvent être invoquées – et n'ont au demeurant par manqué de l'être – pour revêtir d'une signification tout à la fois précise et contradictoire la tendance musicale enjouée de ce charmant divertissement.

Pour les uns: promenade amusée d'un observateur solitaire, déambulant tout en fredonnant au milieu des couples qui s'ébattent; pour d'autres: représentation d'un "jeu désordonné," entraînant dans son tourbillon irrésistible toute la population viennoise... Et tout au moins dans cette seconde version, semble-t-il, une évidente inadaptation de l'esprit au tour essentiellement badin et dégagé de la composition.

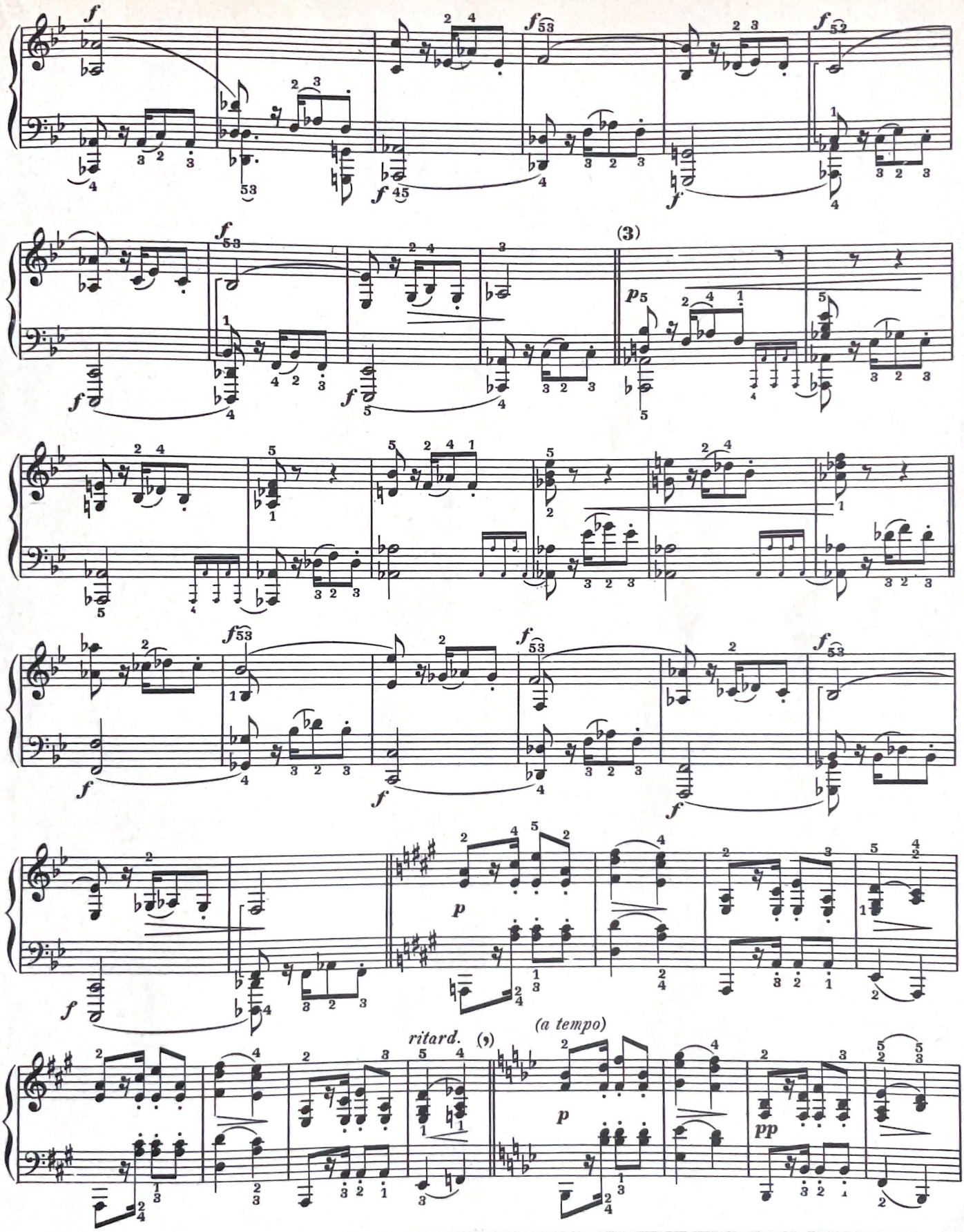
En s'efforçant à demeurer sur un plan imaginatif moins catégoriquement affirmé que celui dont on vient de citer deux exemples curieusement antinomiques, on serait plutôt enclin à supposer que l'intention de Schumann n'a été ici que de provoquer, par l'emploi d'un rythme désinvolte et d'une espiègle rédaction, l'illusion d'une plaisante pantomime dépourvue de tout sujet arrêté, mais apte à suggérer indistinctement et les agaceries de Colombine, et les coups de batte d'Arlequin, ou, profitant d'un "forte" puissamment articulé, les allures de matamore de Scaramouche, aussi bien, au détour de quelques mesures hésitantes, que les mines déconfites d'un Pierrot une fois de plus berné et déçu, selon les rites traditionnels d'une fictive Comédie italienne.

Le terme de "Scherzino" doit être envisagé comme désignant tout à la fois et le caractère divertissant du morceau, et la discrète et spirituelle vivacité du mouvement d'Allegretto qui s'accorde à son interprétation – le diminutif employé par Schumann lui ayant paru de sens suffisament explicite à lui seul pour mettre en garde contre l'adoption d'un tempo trop rapide comme d'une exécution sans finesse, et l'ayant dispensé de toute indication complémentaire de mouvement.

On s'efforcera à une légère et précise articulation du rebondissant motif initial, que l'on travaillera en utilisant la variante rythmique suivante, destinée à développer la souplesse des attaques du poignet:

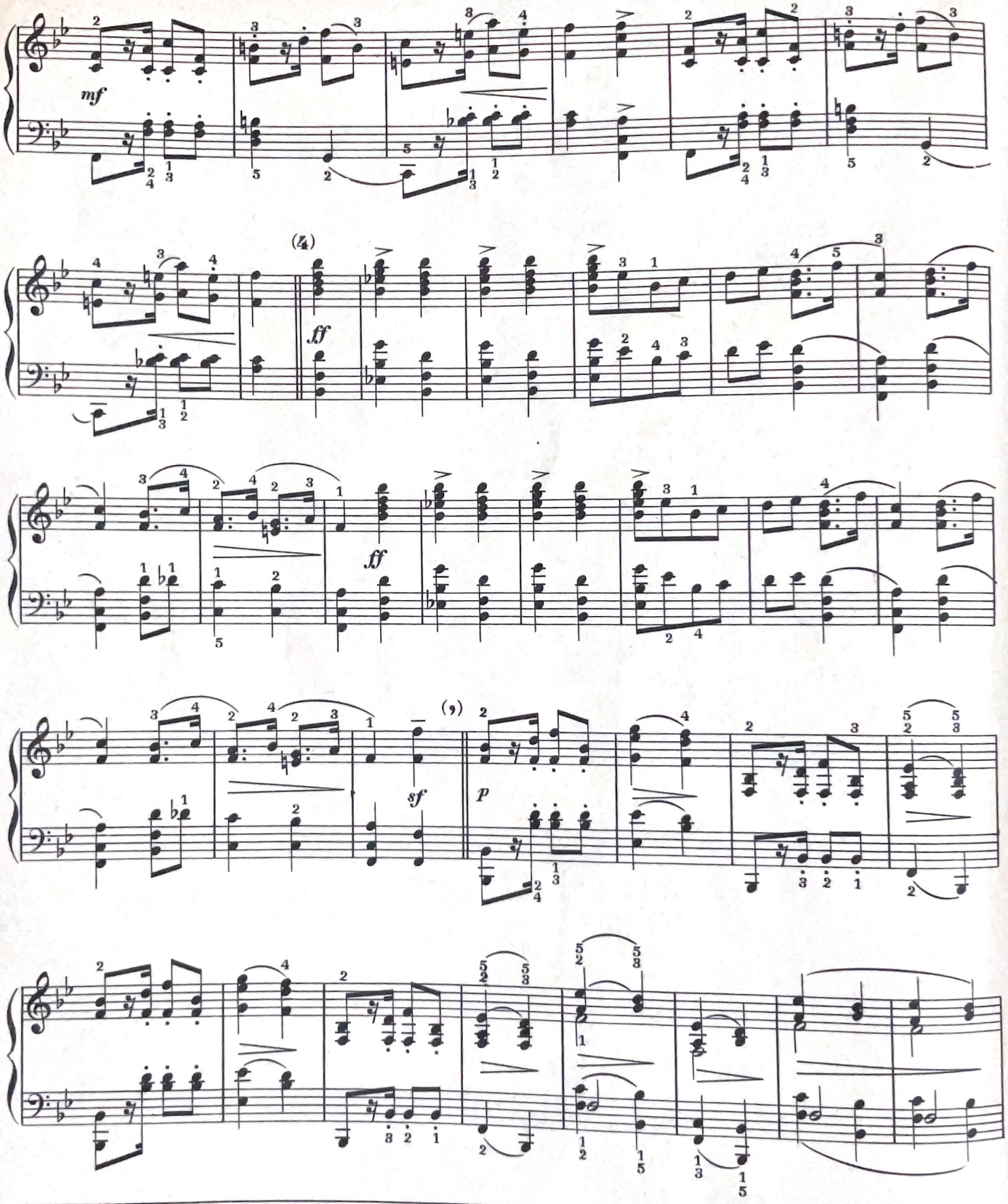
De même à la main gauche.

(2) Le soin avec lequel Schumann a prescrit l'usage d'un *f* pour l'énonciation de toutes les blanches de ce passage fait supposer, par voie de conséquence, qu'il sous-entendait une articulation moins affirmée des motifs rythmiques qui les accompagnent de leurs joueuses incidences, tout en propageant avec une sorte d'allegresse insouciante les prestes impulsions du motif initial dans ce nouvel aspet de la proposition musicale.



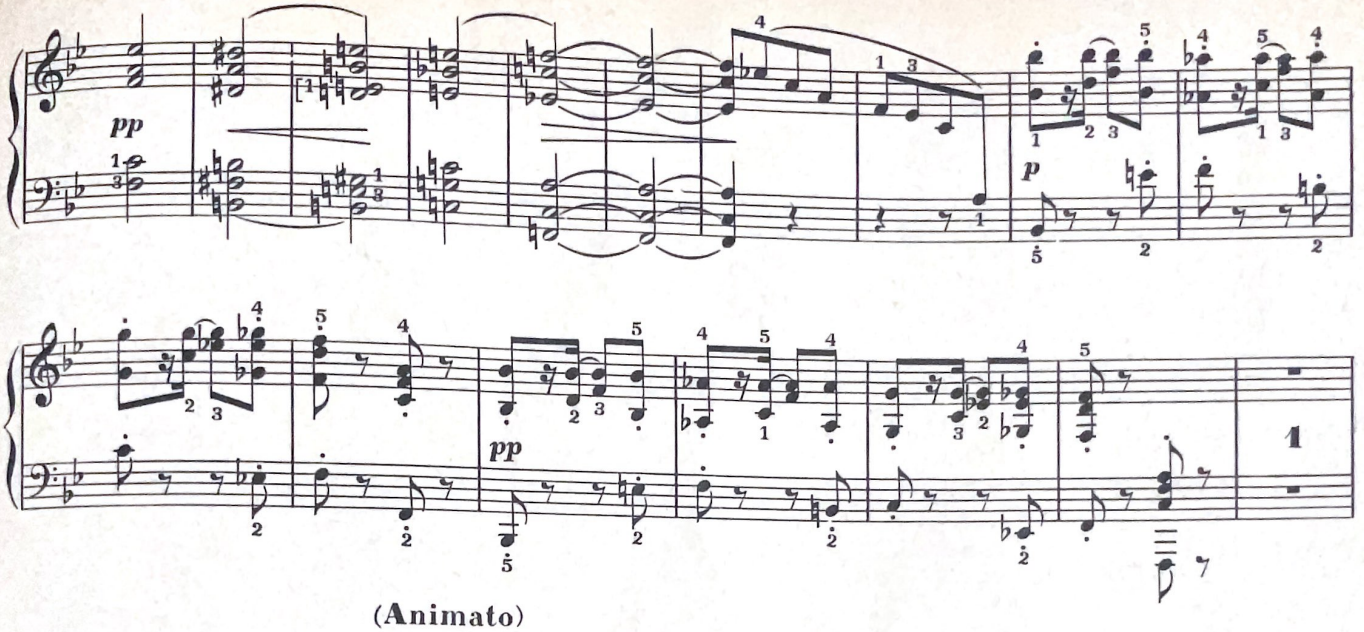
(3) Veiller à la nerveuse détente des brefs trémolos de la main gauche, dont il convient d'assimiler l'exécution à celle d'un vif et précis roulement de timbales.

E.M.S. 5421
E.A.S. 14455



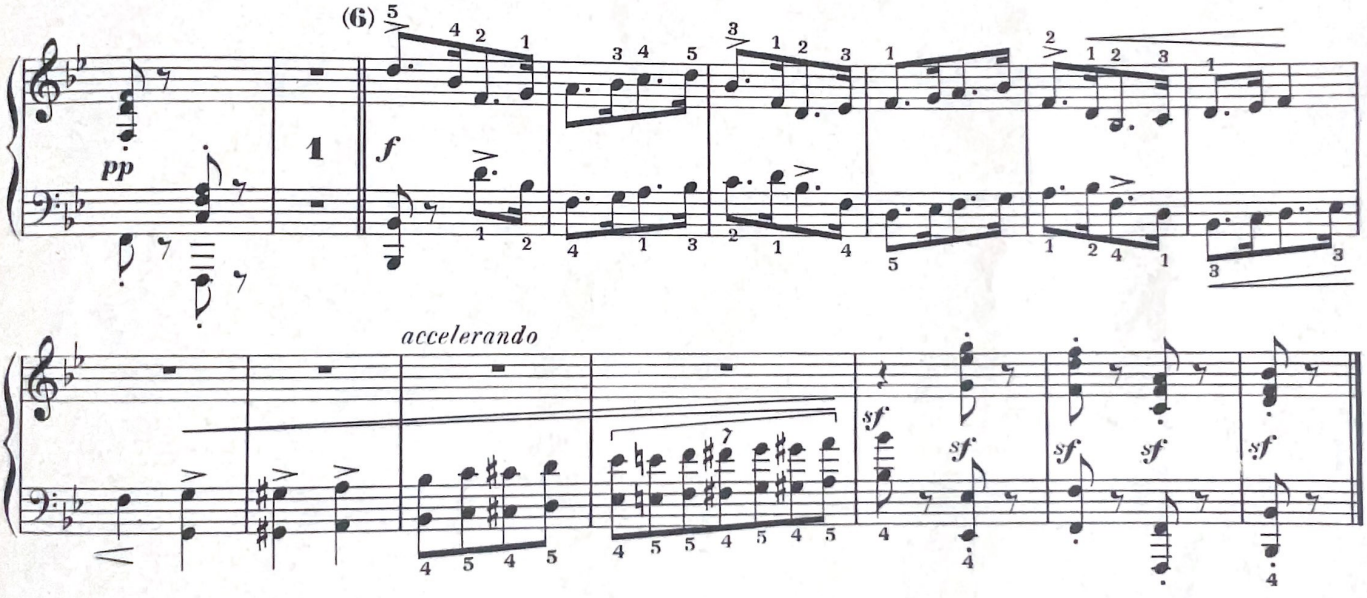
(4) Le caractère humoristique et plein de gaîté malicieuse dont se réclame l'interprétation de l'ensemble du morceau doit suffire à prévenir contre l'emploi d'un *ff* exagéré pour l'exécution de ce fragment. La sonorité doit s'y témoigner plus nourrie d'éclat que de puissance, chaque accord s'y voyant l'objet d'une claire prononciation martelée, de laquelle doit être exclue toute sensation de pesanteur.

(5)

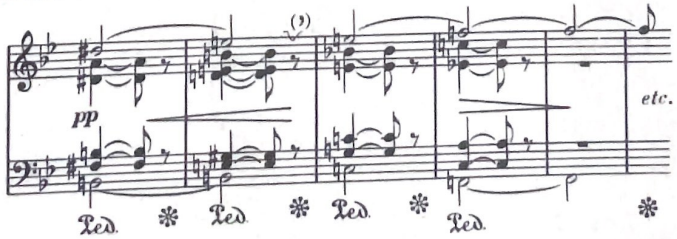


(Animato)

(6)



(5) L'élision de la cadence animée sur ces 3 mesures n'implique aucun ralentissement sentimental du tempo. Et on croit ne pas contrevenir à l'intention de Schumann en préconisant l'exécution suivante, susceptible d'en mieux faire ressortir la tendance sournoisement persifleuse :



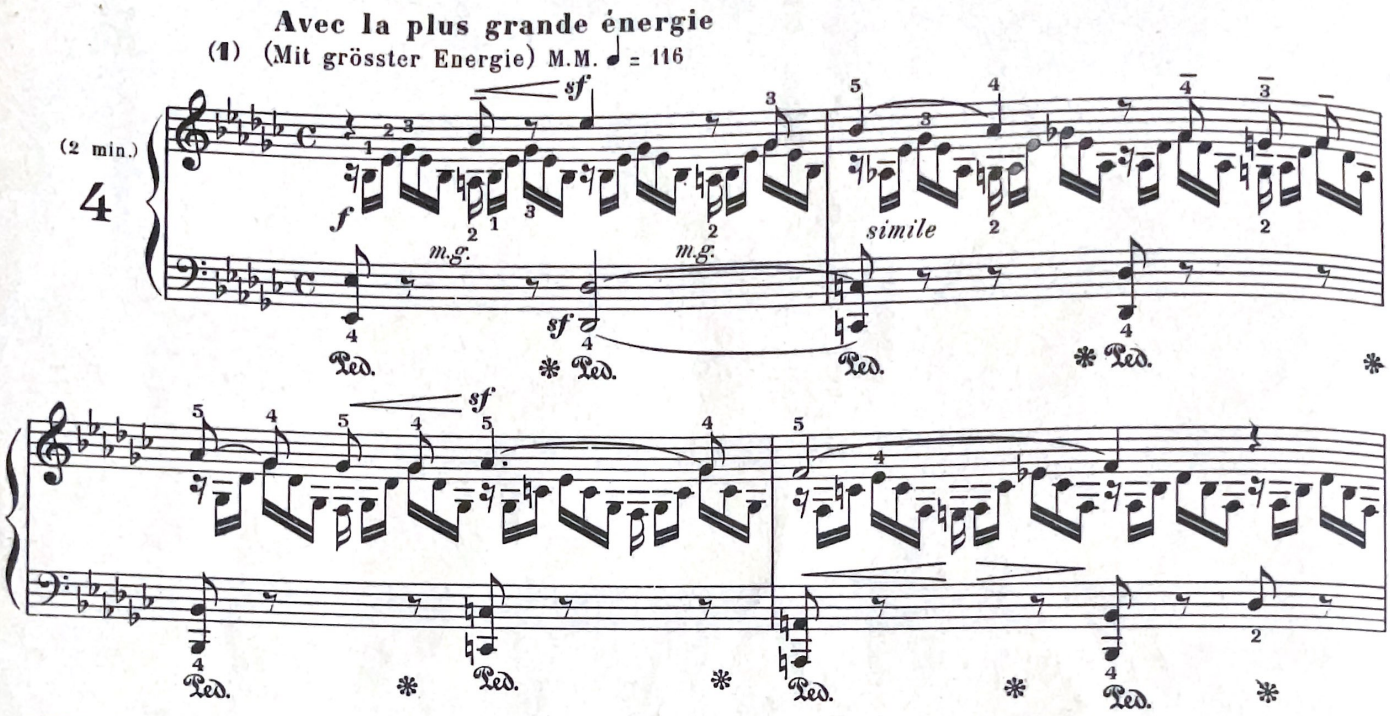
(6) Interpréter cette coda comme s'il s'agissait de la dispersion précipitée des fantoches funambulesques mis en scene par une imaginative fantaisie, en scandant chaque note comme s'il s'agissait d'une mise en demeure impérative d'un quel conque maussade contempteur d'allégresse.

Une tradition de facilité a fait dès longtemps admettre la répartition entre les deux mains de la gamme chromatique en octaves dont la rédaction de Schumann prévoit l'exécution par la seule main gauche.

Au cas où l'on se conformerait au principe de cette disposition instrumentale, incontestablement plus aisée et permettant une énonciation plus brillante de ces dernières mesures, on croit utile de rappeler qu'il ne s'agit pas ici d'une simple gamme liée, mais bien d'une impulsion presque véhémente, et dont chaque note exige une articulation nettement martelée.

E.M.S. 5421
E. A. S. 14455

INTERMEZZO



(1) Schumann parle quelque part de ces inspirations qui lui jaillissaient du cœur, et dont le pouvoir contagieux s'exerçait ensuite, selon lui, d'une manière irrésistible sur tous ceux auxquels il les faisait entendre. C'est bien ainsi, et de cette manière ardente et spontanée, que se témoigne,-et non encore affaibli par un siècle d'irradiation - l'élan communicatif de cette admirable page débordante d'exaltation intérieure, message éperdu du sentiment le plus tendre comme le plus pasionné, et dont l'intensité d'expression ne se connaît, même dans l'œuvre de son auteur, que peu d'exemples plus significatifs.

Que la pensée de Clara soit à l'origine de cette géniale improvisation, qu'elle en ait dicté l'irrépressible éloquence, cela ne saurait faire aucun doute. Car, à peu près dans le temps où, comme il le disait, ces accents enflammés lui venaient "du cœur sous les doigts", il lui écrit : "J'ai besoin en ce moment, vois-tu bien, de chanter éperdument, et comme fait le rossignol, jusqu'à en mourir".

Et ce paroxyme lyrique, cette voix bouleversée d'émotion, cette âme consumée par l'amour, ce sont bien d'eux que ce chant immortel va tenir le secret de son pouvoir communicatif. Ce sont bien eux aussi que l'interprète se doit d'interroger, s'il a souci de traduire ainsi qu'il convient la résonance pathétique de la confidence humaine dans l'envolée d'une palpitante mélodie. On a déjà signalé que cet Intermezzo parut isolément en 1839, soit deux ans avant la publication de l'ensemble de la composition, dans le supplément du journal musical dirigé par Schumann, et sans que celui-ci crût alors nécessaire d'en identifier la donnée expressive par une référence à l'œuvre dans laquelle il se verrait appelé à prendre place.

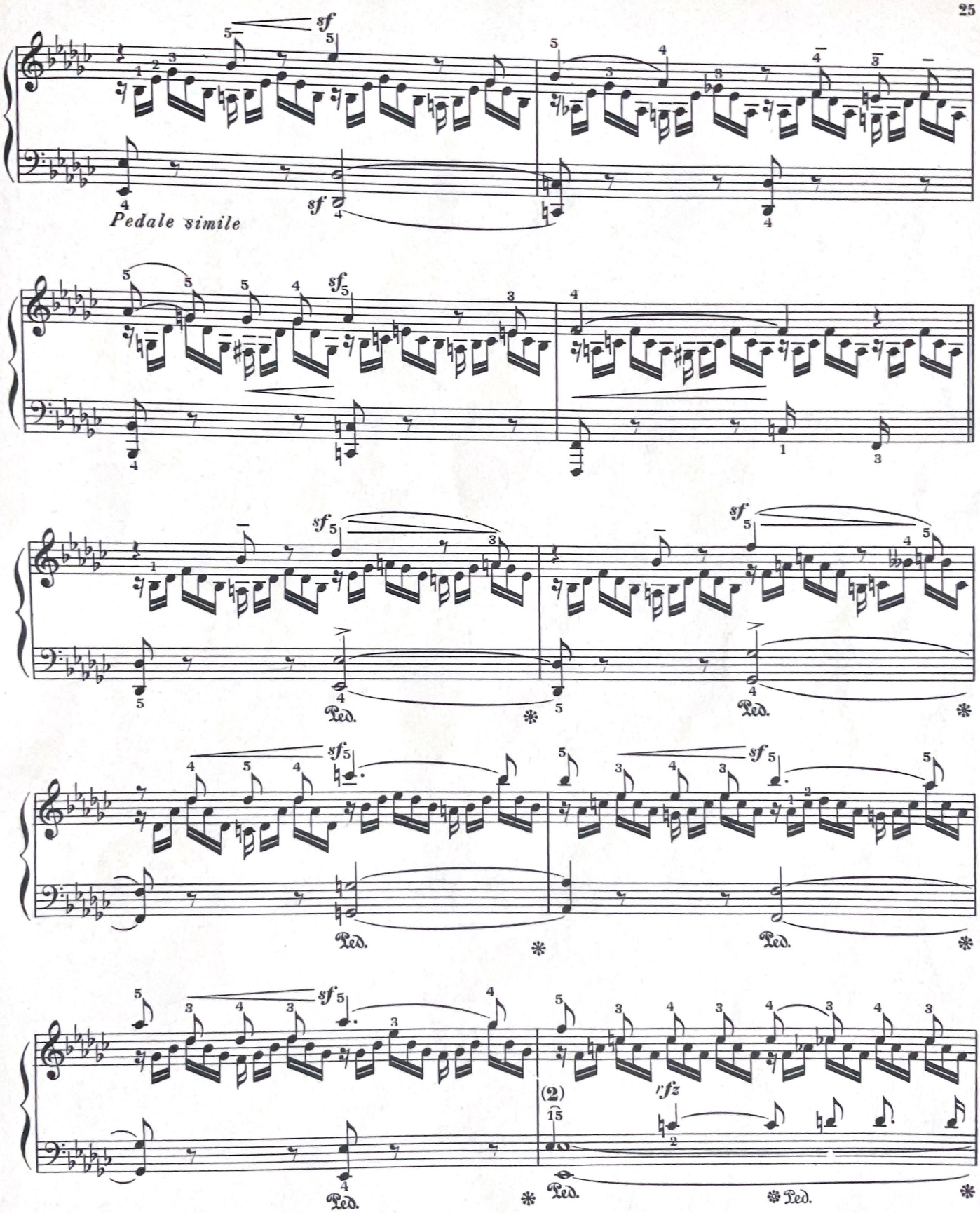
On en pourrait donc conclure, sans rien lui faire perdre de sa signification expressive, à l'absence d'un quelconque postulat idéologique concernant l'intégration ultérieure de cette pièce dans la série d'impressions musicales réunies sous le couvert d'une appellation suggestive.

Quelques commentateurs se sont cependant efforcés d'en imaginer la représentation sur un plan anecdotique précis. Et voici comment l'un d'eux interprète "ce brûlant duo de deux êtres que "le coup de foudre" vient de frapper en plein cœur": "l'élan impétueux qui les a poussés l'un vers l'autre les a en même temps isolés du reste de la foule; un grand vide s'est fait autour d'eux, ou plutôt rien n'existe en dehors d'eux dans l'univers entier. Insensibles au bruit de la fête, perdus dans leur ivresse, *lui* ne voit plus qu'elle, *elle* n'entend plus que lui".

Il n'est pas question, au reste, de méconnaître la justesse de cette appropriation poétique. Elle correspond d'un sentiment assez exact à l'ardente donnée de la proposition musicale pour que l'exécutant en puisse faire son profit sans minimiser en rien la souveraine qualité de la secrète pensée qui l'anime. Il est vraisemblable que l'on se conformera d'un sentiment plus exact aux véritables exigences de celle-ci, en remplaçant, dans la traduction de l'indication liminaire, le terme d'"énergie" par celui "d'émotion chaleureuse;" l'impulsion mélodique de la phrase - qui, pendant une cinquantaine de mesures va se répéter bien plus qu'elle ne se développera - empruntant au principe même de ces redites un mystérieux élément d'éloquence supplémentaire, comportant une sonorité plus généreusement étoffée que délibérément vigoureuse.

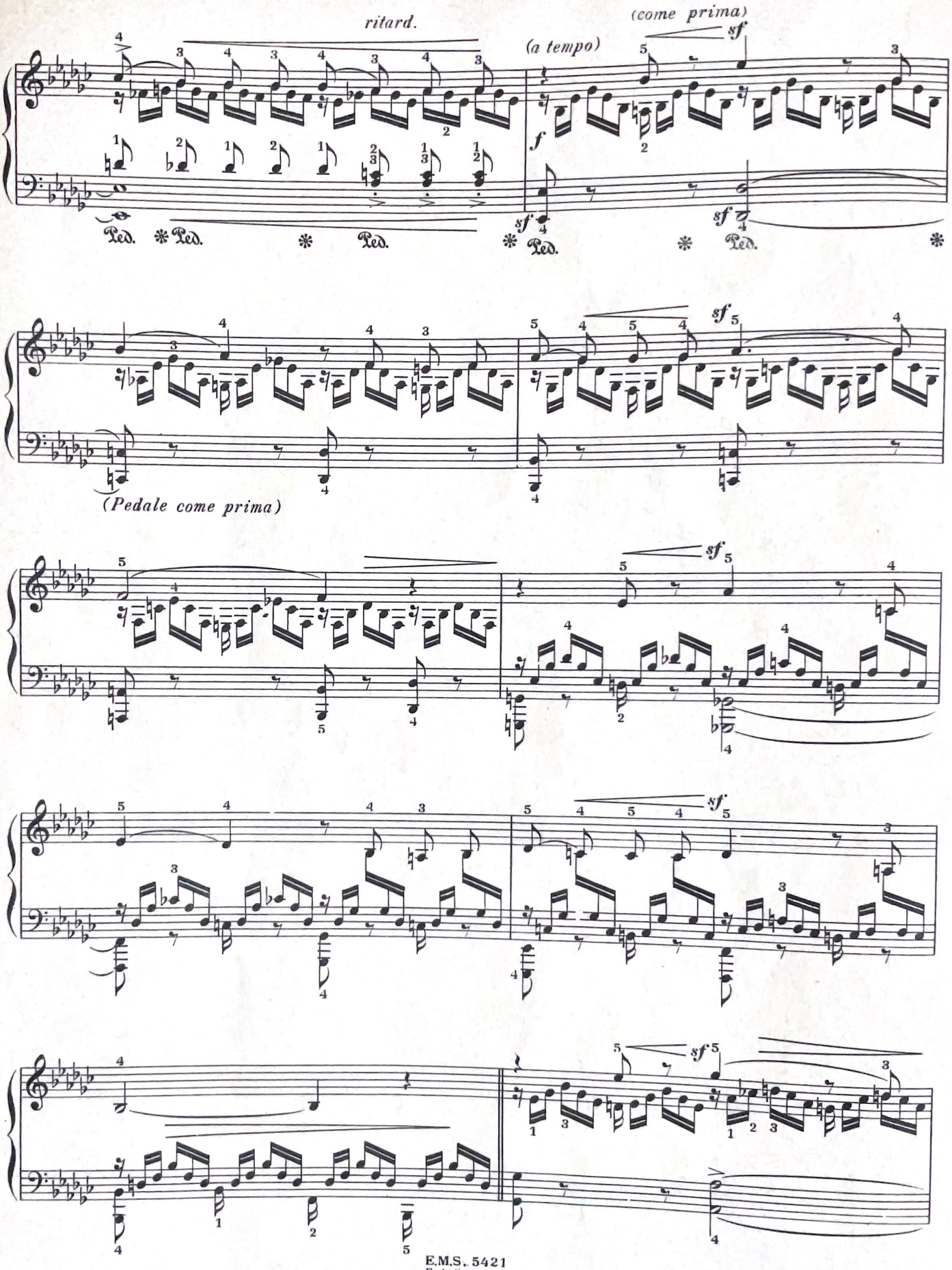
On ne saurait utilement prévoir, pour l'étude du texte de cette pièce, l'emploi de variantes techniques préparatoires. Le mieux sera de travailler le morceau tel qu'il est écrit, en le fragmentant par périodes de quatre mesures. Veiller à prononcer largement toutes les notes du motif mélodique en engageant toute l'extrémité des doigts sur les touches, et en évitant toute attaque bruquée, malgré les déplacements imposés quelquefois à la main droite par les particularités de la rédaction; l'énonciation du thème devant demeurer constamment chantante et persuasive, même dans les moments d'exaltation les plus caractérisés.

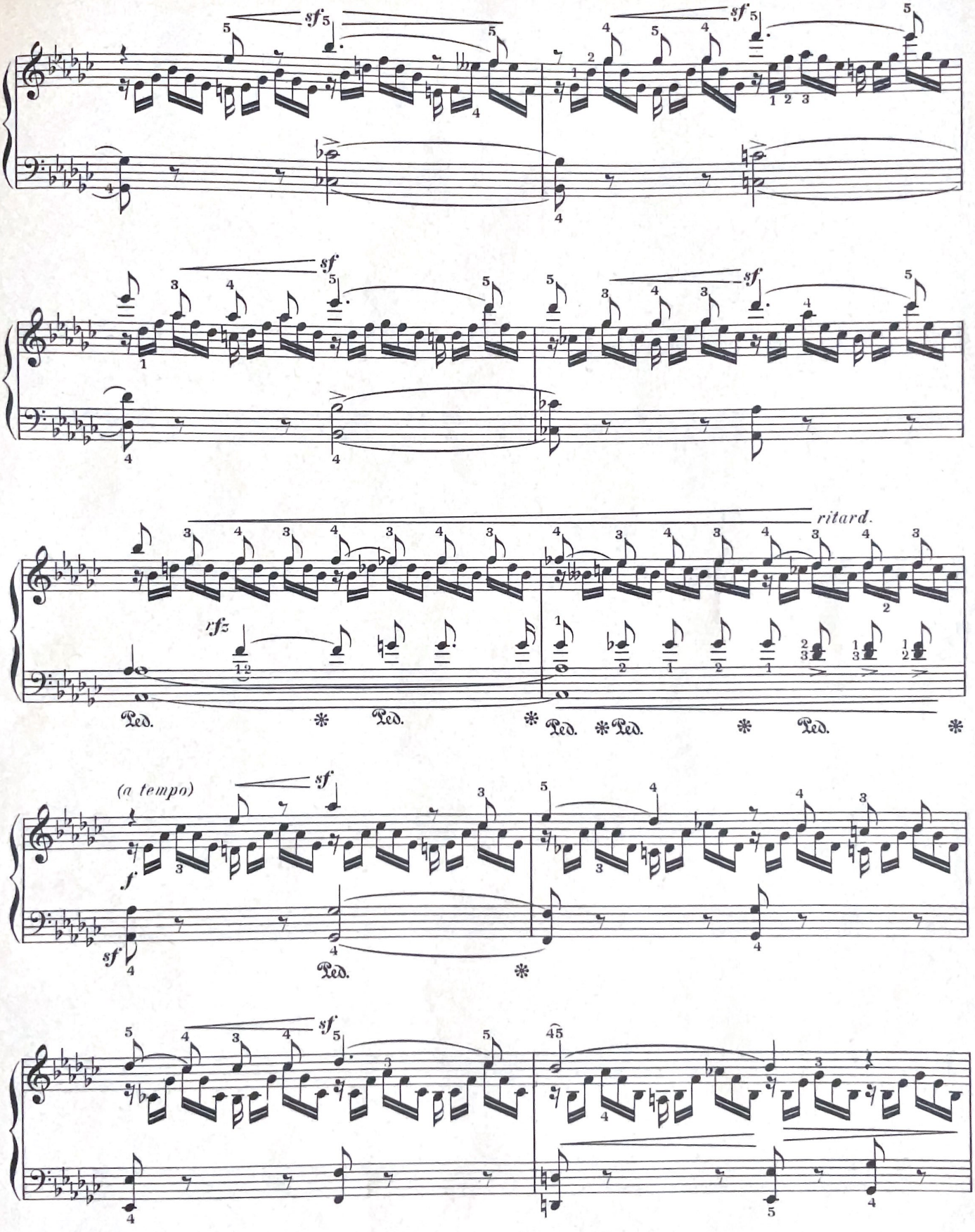
De même s'efforcera-t-on de conserver au frémissant accompagnement qui détient ici un rôle harmonique et rythmique de première importance, toutes ses propriétés de fermentation effervescente. Maintenir les doigts en contact avec le clavier, mais se garder de toute articulation négligente ou empâtée.

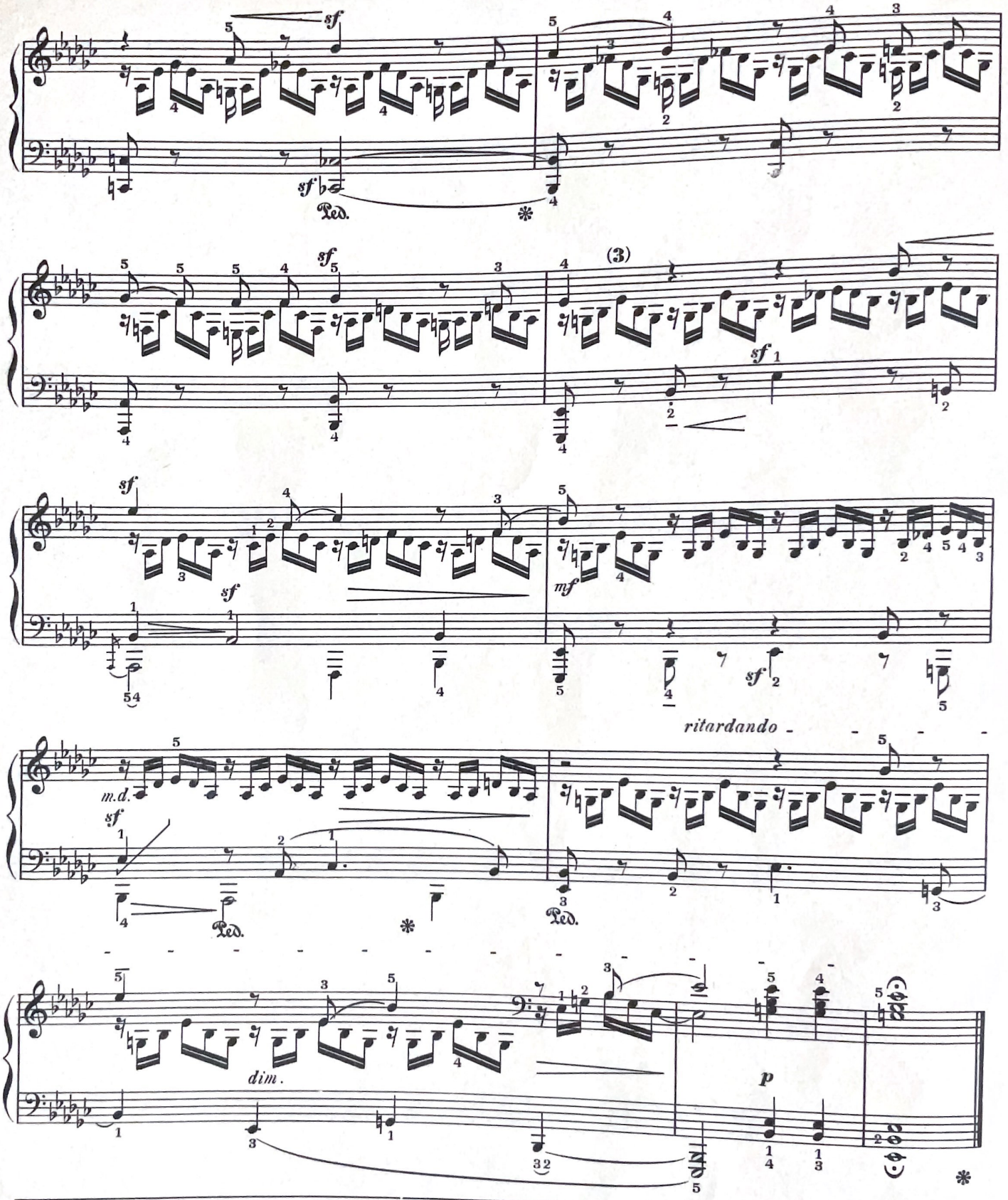


(2) La participation de la main gauche à la conduite du dessin mélodique s'effectuera naturellement sur le même plan sonore que celui de la main droite. Mais on s'y avisera du détail rythmique qui en différencie la prononciation à la fin de la première mesure de ce fragment et qui, trop fréquemment, ne se voit pas observé.

Même recommandation pour la répétition ultérieure de ce passage.

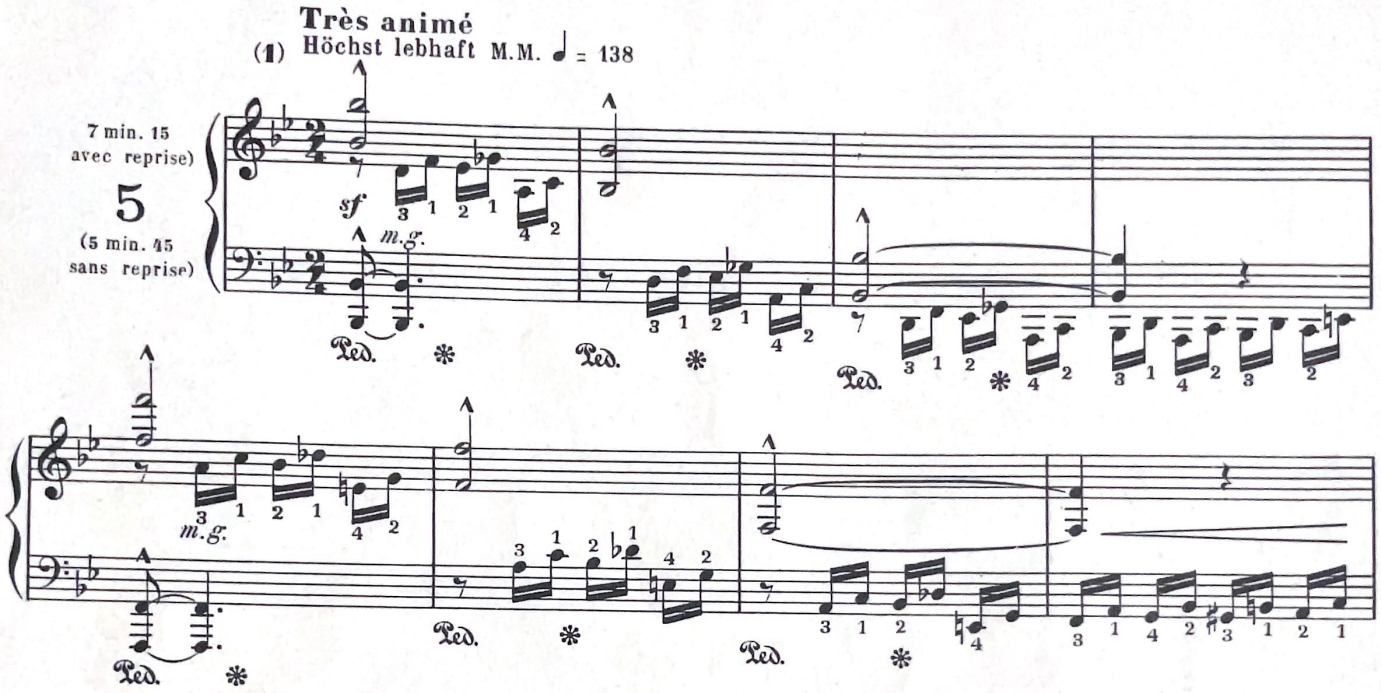

ritard.
(a tempo)
(come prima)
sf
f
Ped.
(Pedale come prima)


sf
ritard.
rfz
Ped.
(a tempo)
f
sf



(3) Bien mettre en valeur le dialogue entre les deux voix, qui, à partir d'ici et jusqu'à la conclusion de cette page, va se répartir entre des registres différents en perdant peu à peu de son intensité sonore, mais toutefois sans rien abandonner de son palpitant caractère expressif.

FINALE



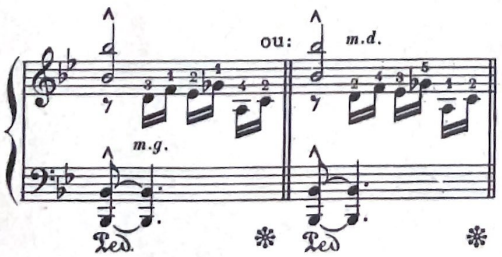
(1) Si l'on se souvient de l'intention manifestée primitivement par Schumann, projetant la rédaction de ce qui, par la suite, allait devenir le "Carnaval de Vienne", mais qui à l'origine se présentait à son esprit sous les espèces d'une "Sonate romantique" (ainsi qu'en fait foi l'extrait d'une lettre à Simonin de Sire, mentionnée dans l'avant-propos), on sera vraisemblablement assez enclin à conclure que ce Finale soit, des cinq morceaux de la collection, le seul à avoir conservé quelques rapports de style et de proportions avec la tendance constructive que leur assignait sa destination première.

Non pas qu'on ne puisse lui attribuer, comme aux autres éléments de cette fantaisie imaginative, le privilège de contribuer par la vivacité du trait, l'agrément volubile du propos musical, à l'enrichissement des impressions suggestives dont une caractéristique appellation d'ensemble paraît vouloir les faire ensuite indistinctement bénéficier.

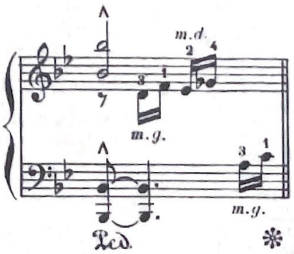
Mais en admettant même, avec la plupart des exégètes schumanniens, que ce dernier morceau s'emploie à replacer l'auditeur "devant le décor de Vienne en fête" et que l'on y retrouve "la cohue, les masques, la bruyante gaîté de la rue, la fête populaire dans tout son éclat," on ne peut par ailleurs s'interdire d'identifier, sous la symétrie des enchaînements et la logique du développement, un évident assouplissement formel aux particularités du plan traditionnel dont l'adoption – tout en l'agrémentant de l'épithète de romantique – avait été d'abord envisagée par Schumann.

Il n'en reste pas moins, au demeurant, que, descriptif ou non dans son dessein initial, ce preste Finale apporte à la composition une conclusion de la verve la plus étincelante, et que même si l'imagination inventive de l'interprète ne s'y voit pas requise d'une manière aussi pressante que dans les morceaux précédents, son intérêt musical et pianistique y demeure constamment sollicité par le savoureux détail d'une effervescente rédaction.

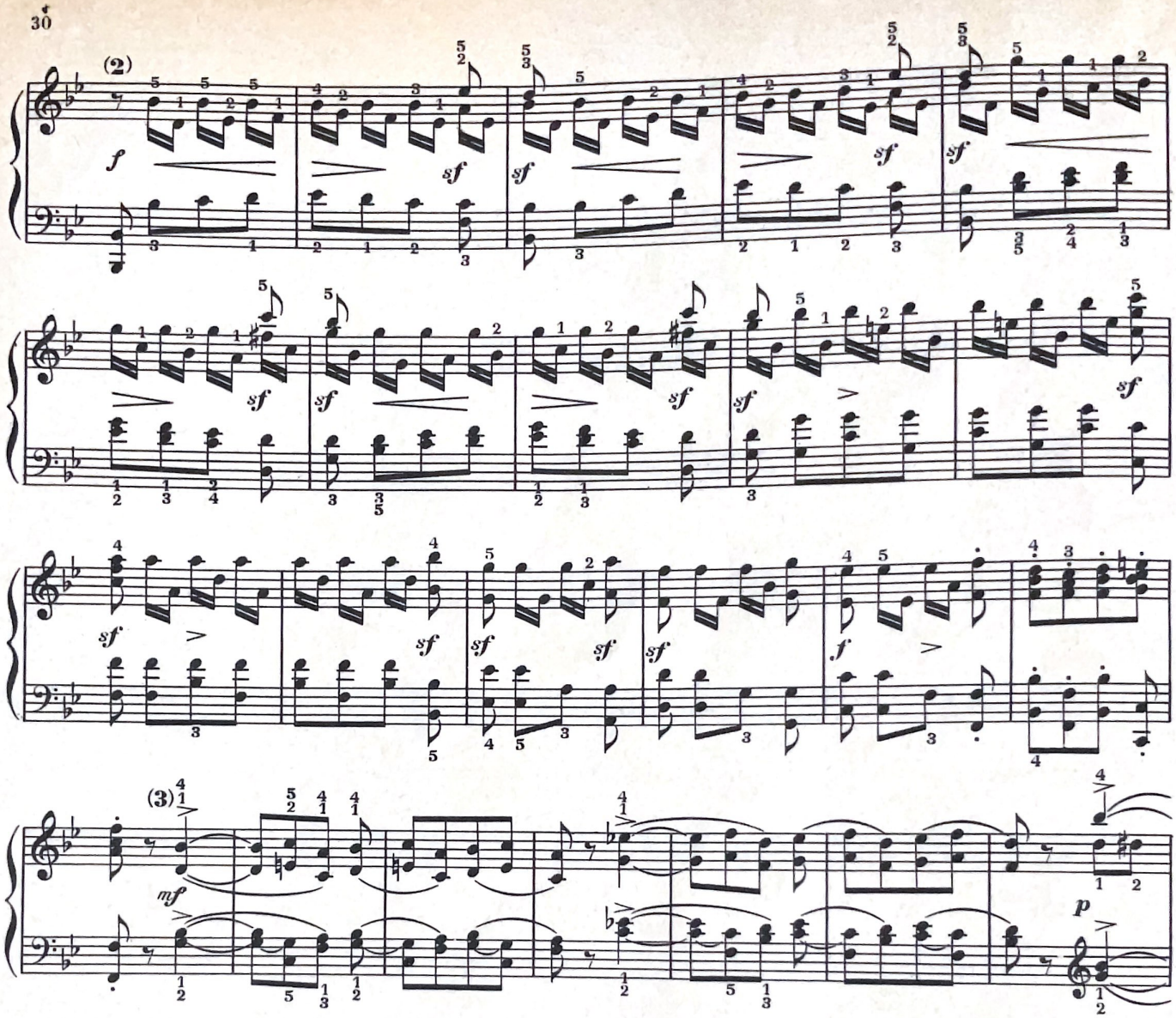
L'exécution du motif initial, ou tout au moins de ses première et cinquième mesures, comporte, suivant les éditions, les variantes ci-après :



On y peut également ajouter la variante suivante:



On croit cependant pouvoir inférer de la notation caractéristique adoptée par Schumann pour la tenue de l'octave de basse, qu'il envisageait, de même que pour les mesures suivantes, que les doubles croches notées en clé de sol fussent jouées par la main gauche, afin de bien assurer la persistance sonore des octaves de la main droite.



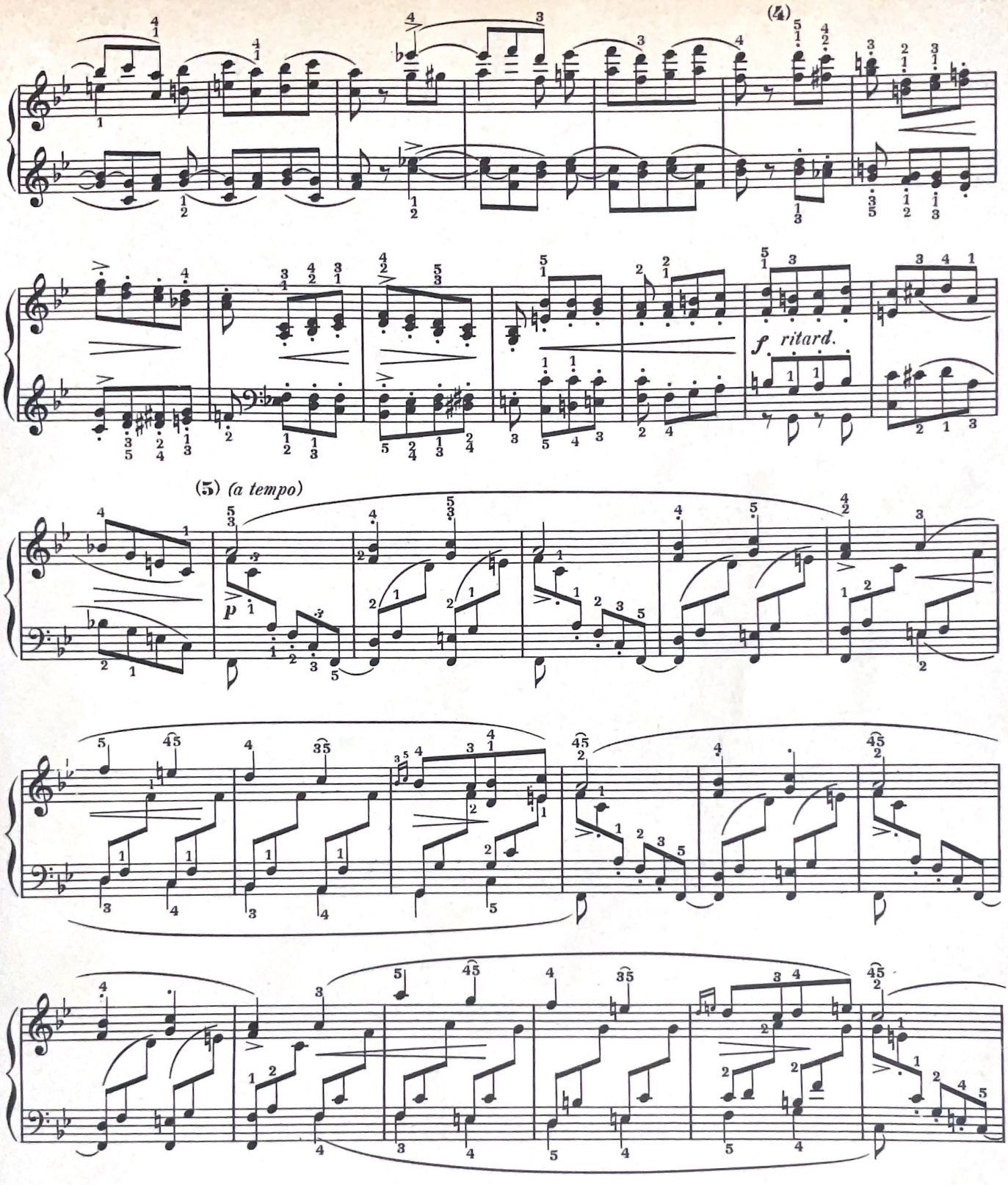
(2) L'articulation de deux en deux doubles croches, suggérée par le contexte graphique employé par Schumann pour la rédaction de tout ce fragment initial nerveusement mouvementé, devrait pratiquement se traduire ainsi :

On n'entend naturellement pas conseiller une ponctuation aussi caractérisée, pour l'interprétation de ce rythme, que le sous-entend l'exemple ci-dessus. Mais on est d'autre part assuré de répondre à l'intention rythmique de Schumann en mettant en garde contre l'exécution qui consiste à l'envisager sous l'incolore aspect suivant :

et selon lequel chaque double-croche s'enchaînerait à la suivante d'une manière anonyme, selon les principes d'une indifférente égalité de toucher.

(3) Les liaisons dont s'accompagne l'énonciation de ce motif incident doivent être envisagées sur le plan d'une caractéristique accentuation mélodique, soit de la manière suivante :

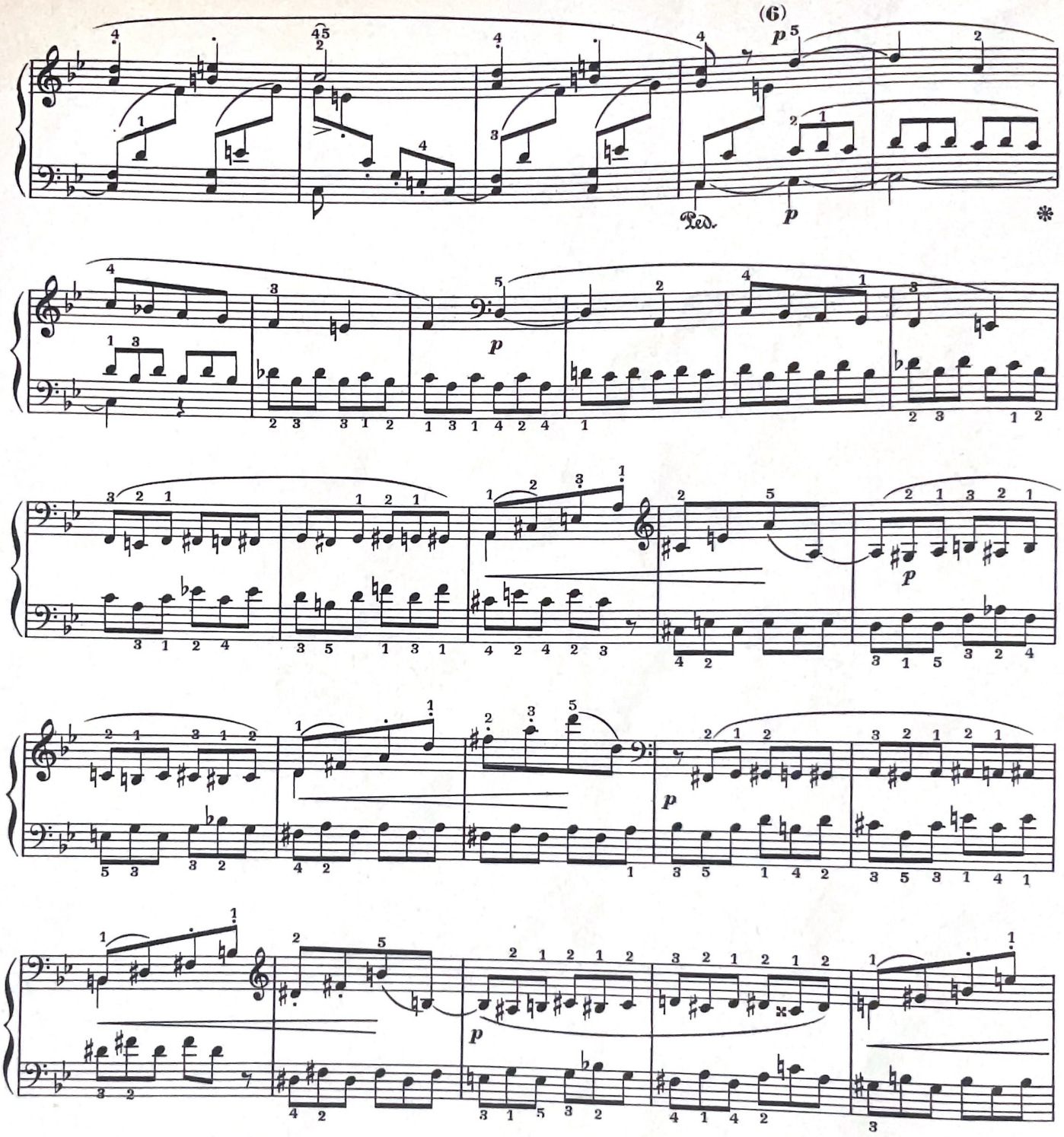
De même à la main gauche.



(4) Bien opposer le mordant staccato de ces mesures aux inflexions liées du passage précédent. Une précise articulation des doigts y devra seconder les souples attaques du poignet.

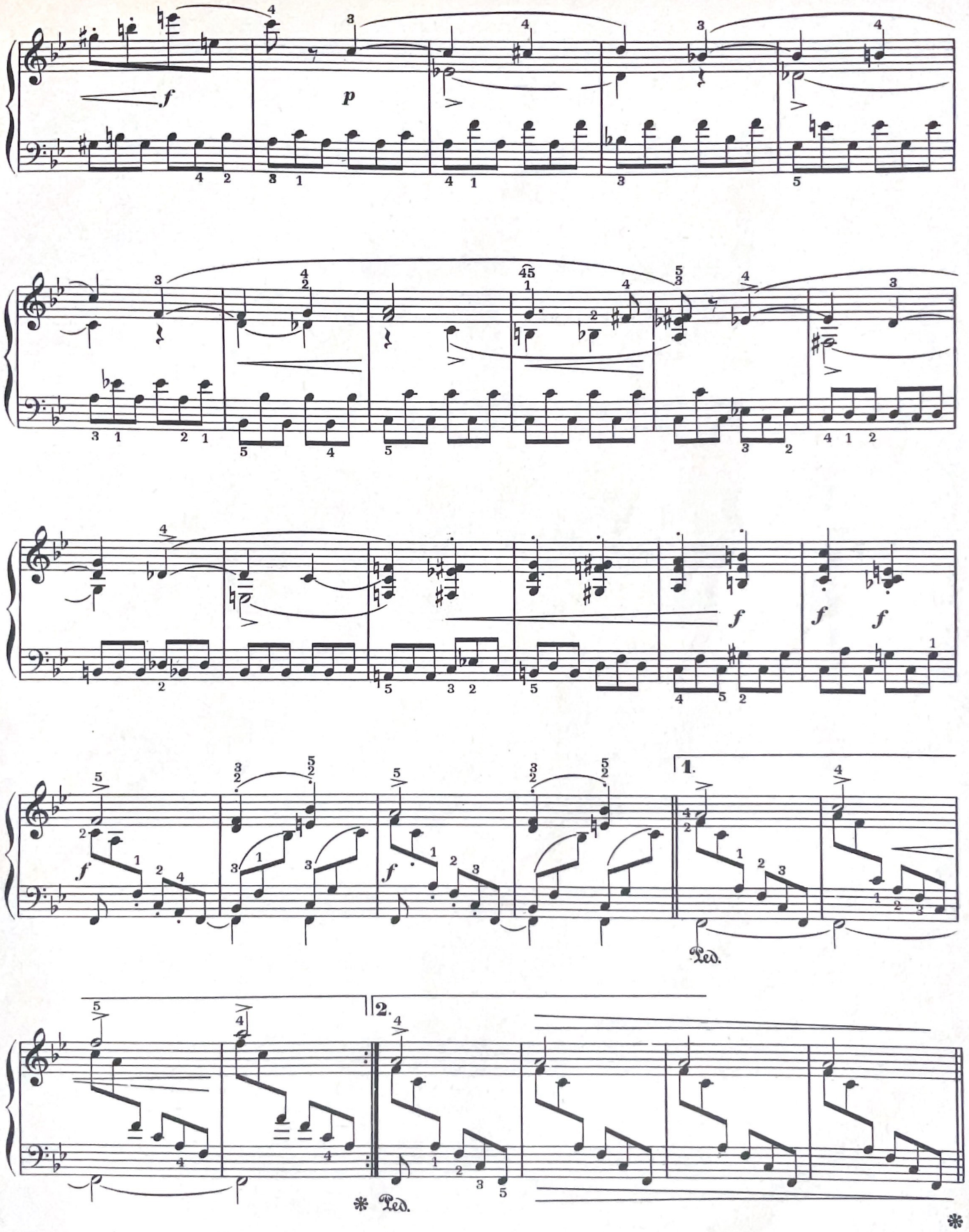
(5) Ce nouveau motif, traité ici par Schumann à la manière de la seconde idée de la forme Sonate, demande à être interprété dans un sentiment de confiante allégresse; le dessin mélodique de la main droite discrètement timbré et sans aucune emphase sentimentale, et la mobile figuration arpégée de l'accompagnement lui créant un fond sonore d'une parfaite transparence. Observer avec soin les légers contrastes provoqués par les emplois alternés du staccato et du legato dans l'articulation des triolets de croches.

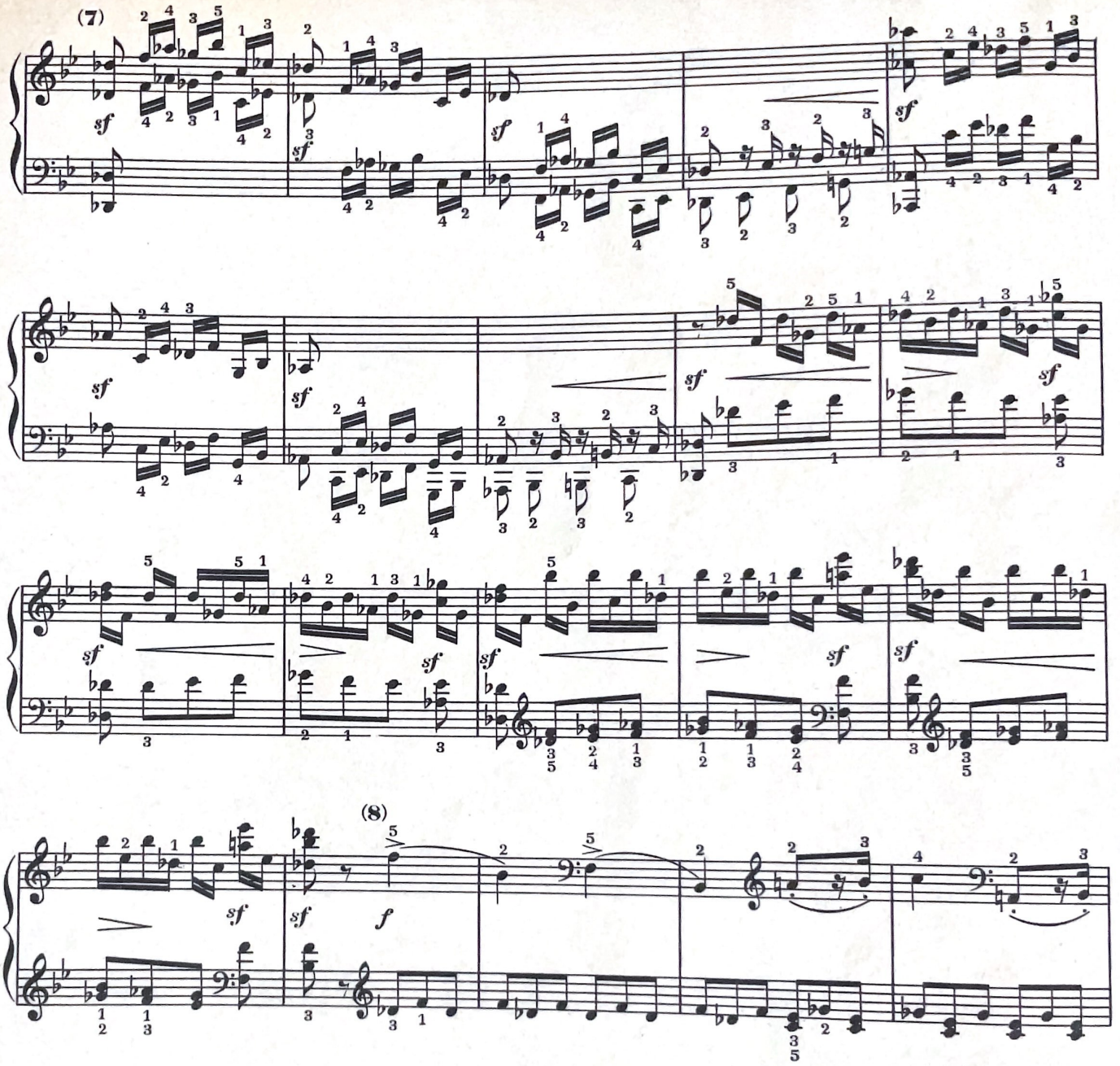
E.M.S.5421
E.A.S. 14455



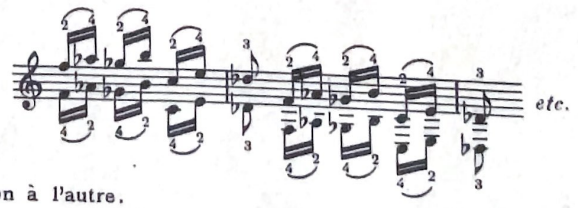
(6) Confirmant les remarques consignées note (1) concernant la tendance presque conformiste de ce Finale – tout au moins à l'endroit de son argumentation formelle – on ne croit pas inutile d'attirer l'attention sur la parfaite démarche classique adoptée par Schumann dans la conduite de la suite de cette première reprise, tout d'abord subtilement activée par de passagères oppositions de rythme binaire et ternaire qu'un plaisant croisement de mains fait surgir d'un furtif remous de glissantes incidences chromatiques, puis étayant sa résolution au ton de la dominante par une sucession d'enchaînements cadenciels de la plus pure essence traditionnelle.

Cette observation n'ayant au reste pour objet que de souligner l'aisance avec laquelle Schumann, sans rien abdiquer de son postulat créateur indépendant, utilise ici les formules typiques sur le judicieux emploi desquelles se voyaient modelés les développements d'un Haydn ou d'un Mozart.


f
p
f
f
f
1.
Ped.
2.
* Ped.
*

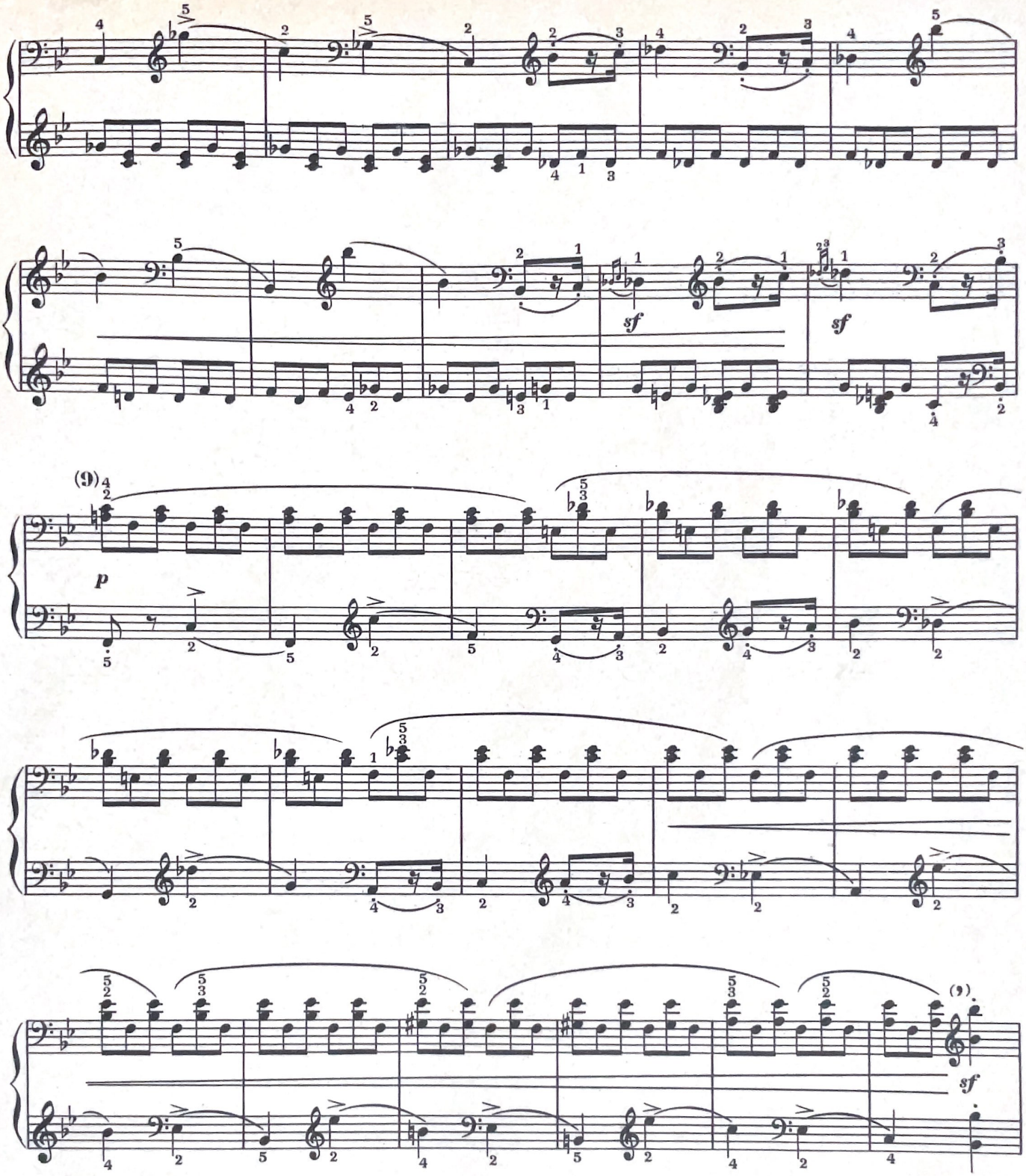


(7) L'emploi du doigté suivant, encore que présentant une certaine difficulté d'exécution, assurera cependant à ces passages des deux mains une articulation plus conforme que le doigté du texte à l'intention rythmique évidente de Schumann, et telle qu'on en a déjà fait état note (2):

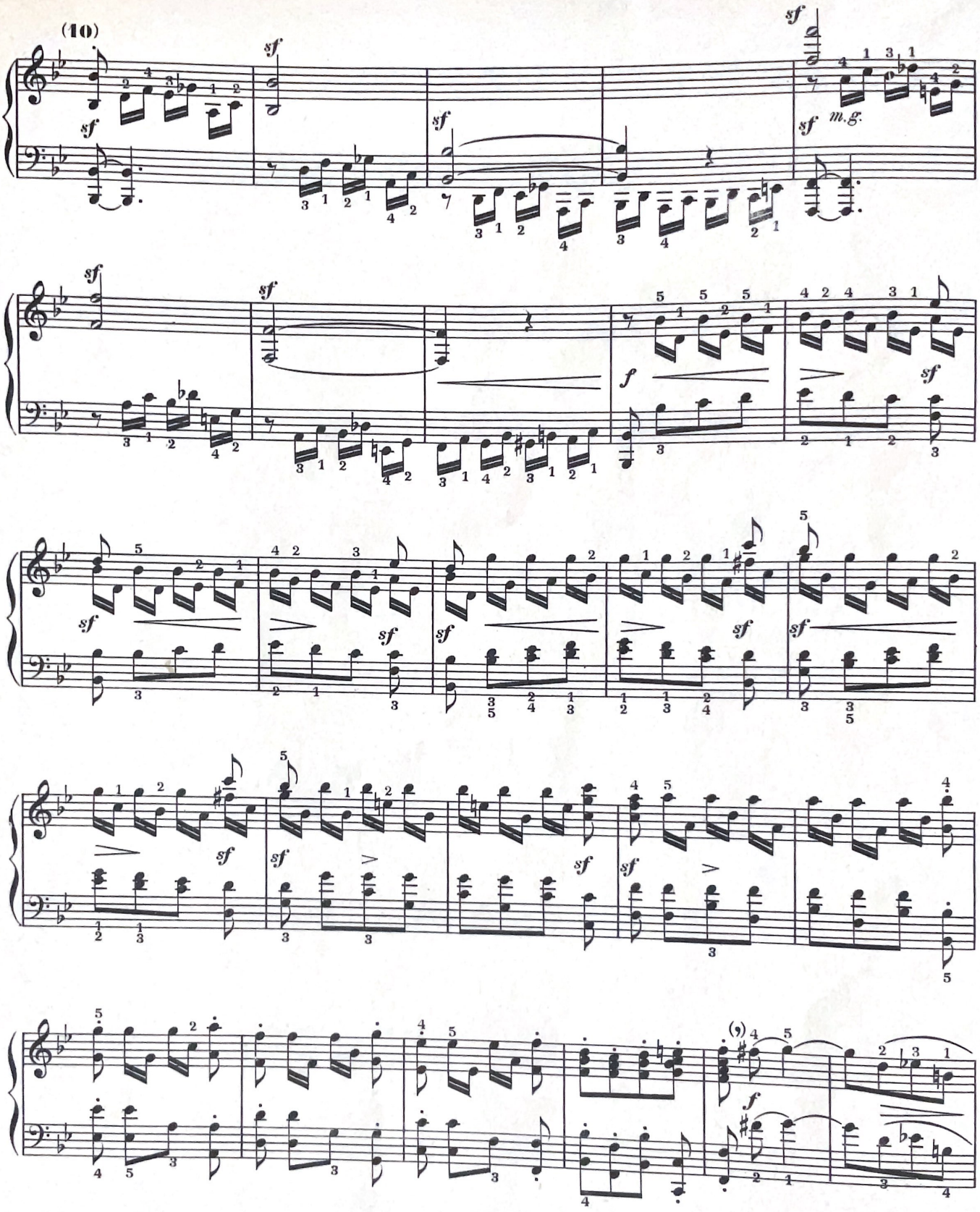


Passer avec souplesse d'une position à l'autre.

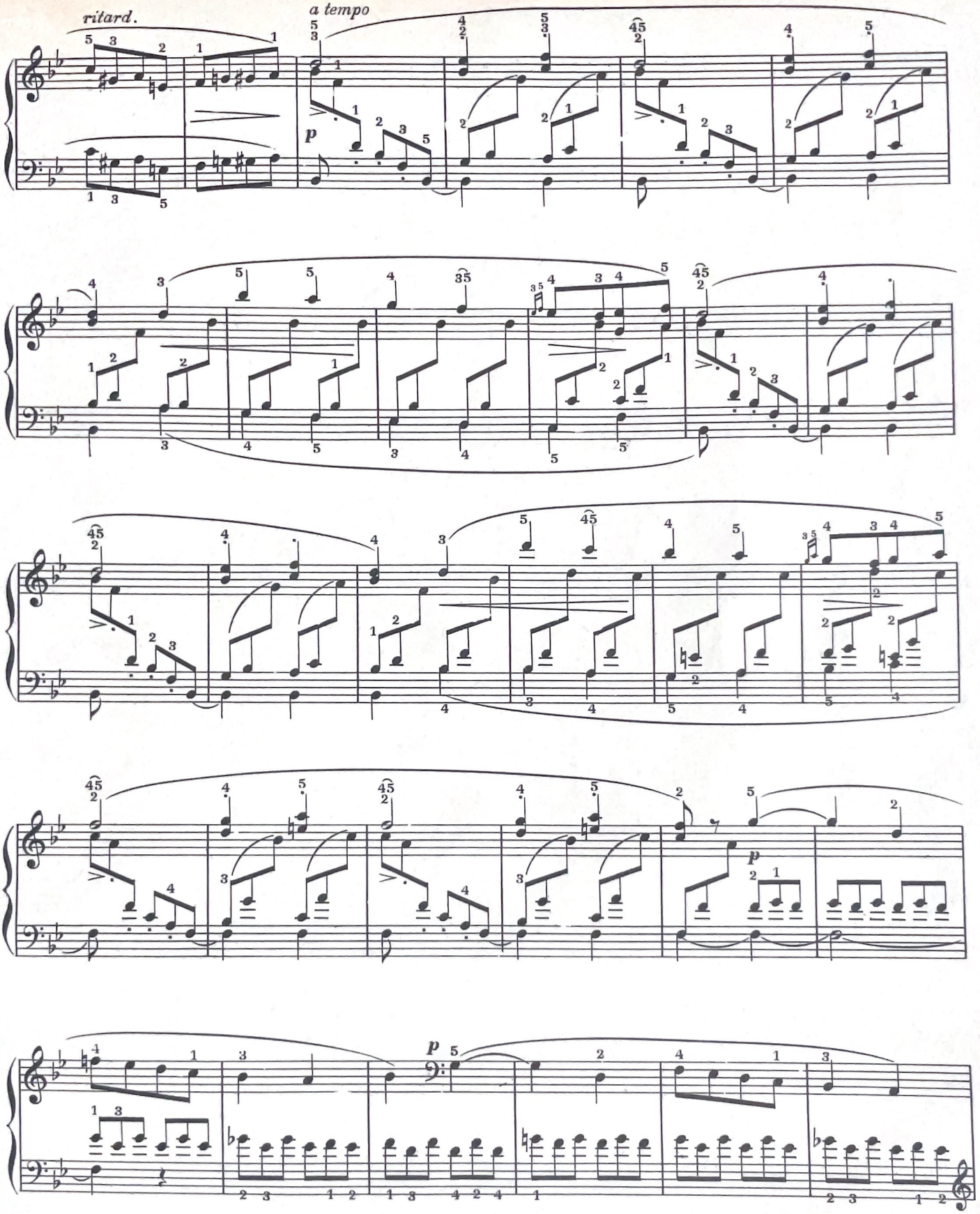
(8) Enoncer avec décision ces répliques croisées de la main droite en les accompagnant, avec une sorte d'animation trépidante, d'une solide articulation du rythme de main gauche.

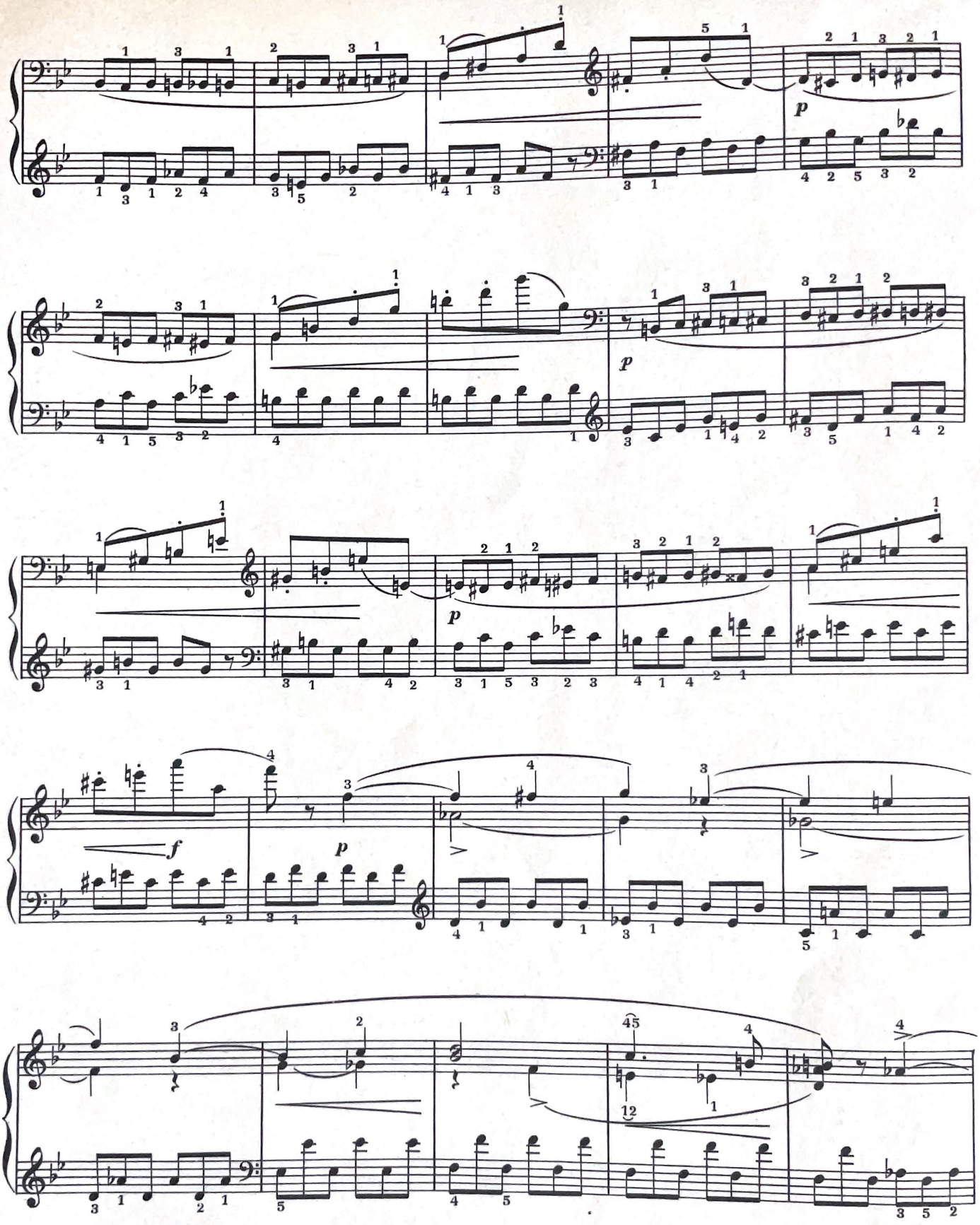


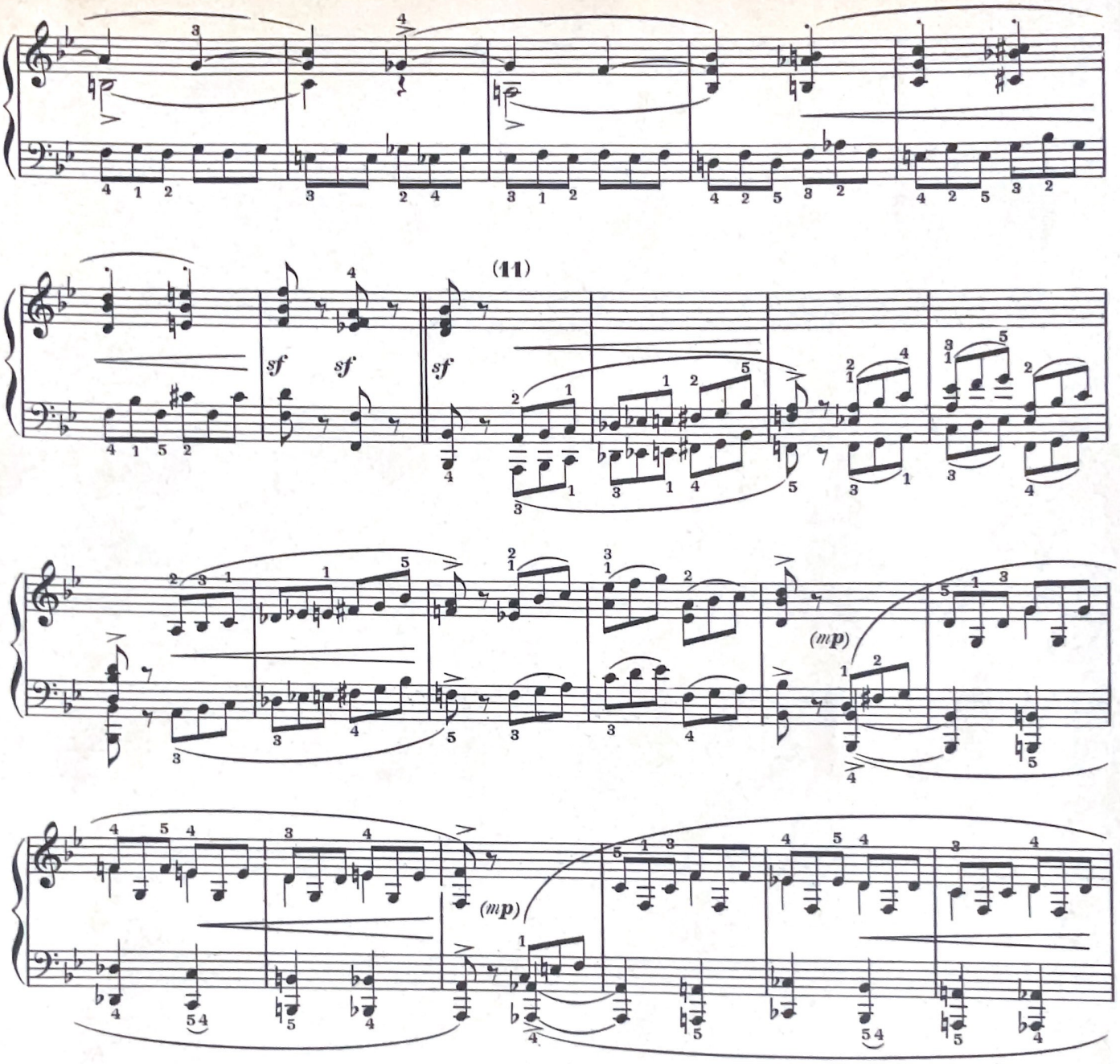
(9) L'inversion dans le partage des mains pour la conduite du motif mélodique se colore ici d'un subit contraste d'intensité auquel on accordera une attention particulière; le crescendo destiné à conduire peu à peu à la réexposition du motif générateur ne revêtant sa pleine signification dynamique qu'à la condition de prendre son point de départ sur un véritable "piano" initial.



(10) Cette réexposition de la première partie au ton principal, - conformément au principe classique dont on a déjà relevé la participation caractéristique à la rédaction de ce Finale - ne s'accompagne d'aucune modification susceptible de provoquer une addition aux notes comprises entre (1) et (7).


ritard.
a tempo
p
p

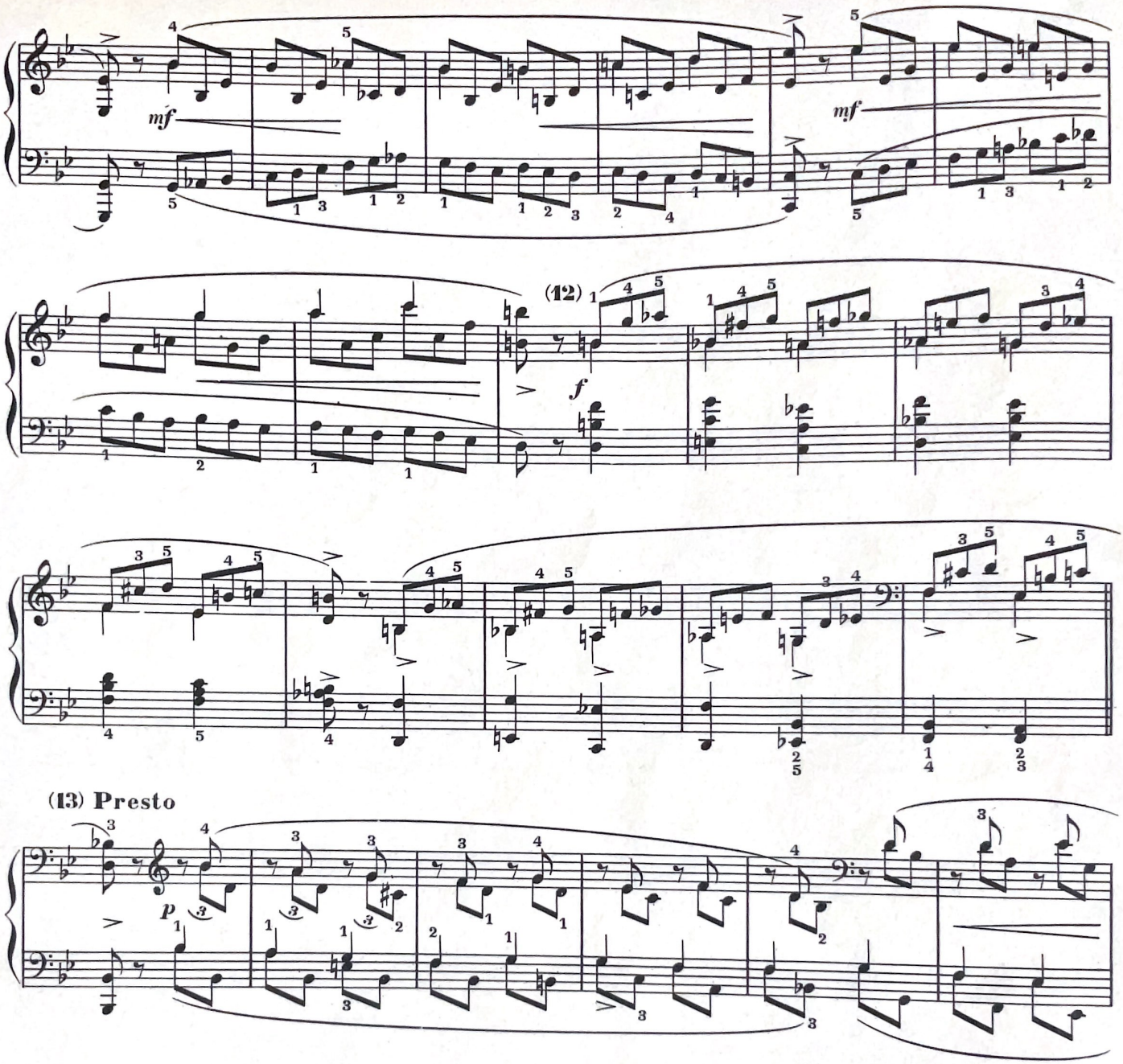

p
p
p
f
p



(11) Et voici qu'une brillante "Stretta", articulée elle aussi sur les plus authentiques modèles d'une construction musicale traditionnelle, mais dotée par l'ardeur de Florestan d'une impulsion de plus en plus fougueuse, vient apporter, et presque sur un rythme de tarentelle, son complément de tournoyante animation aux dernières mesures de la composition, et comme pour justifier, par l'adjonction d'une étincelante pointe finale, les conceptions imaginatives qui, incitées par l'attribution d'un titre suggestif d'ensemble, se sont docilement prêtées à accorder à tous ses éléments les prérogatives de l'évocation pittoresque. La plus grande clarté d'exécution s'impose pour l'énonciation de tous les détails de cette coda effervescente, et l'emploi de la pédale se devra, par conséquent, d'y être judicieusement ménagé.

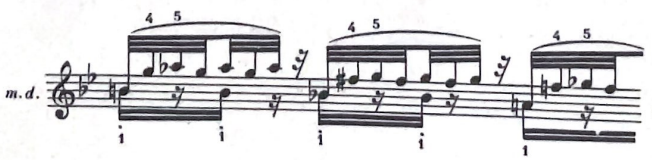
On s'exercera ainsi pour la préparation des 3e et 4e mesures comportant des déplacements de main droite qui exigent un soigneux assouplissement préalable :

Bien détacher la main du clavier sur les silences.



(12) Veiller à l'articulation parfaitement distincte des doigts supérieurs de la main droite, superposant au dessin chromatique du pouce l'éclat d'une vive succession d'étincelles sonores.

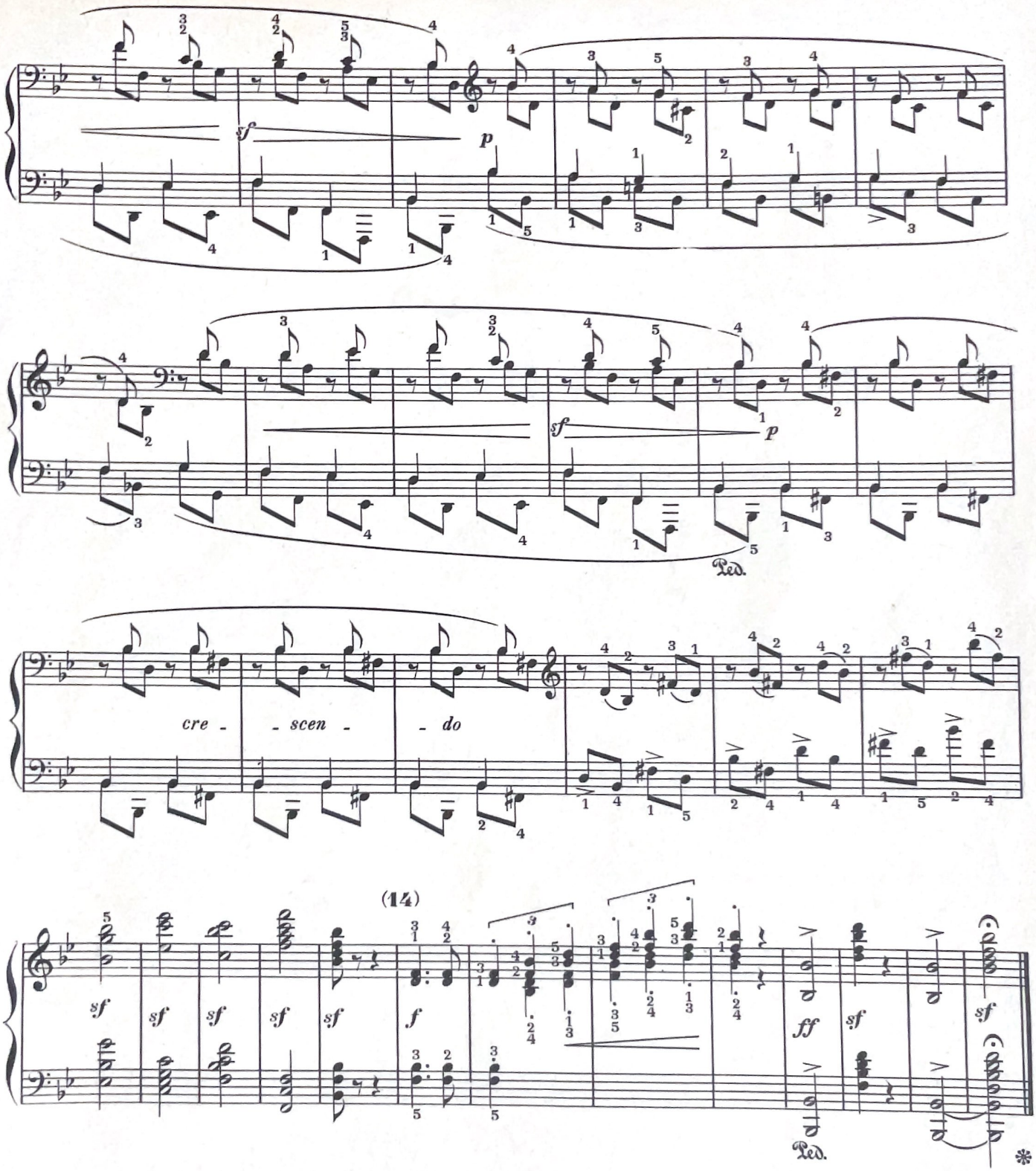
Travailler ainsi :



(13) Bien que Schumann ait omis de mentionner, au début du fragment précédent, l'indication qui lui est si familière de "Schneller und Schneller" (de plus en plus animé) il va de soi qu'on en aura instinctivement accéléré le mouvement sous la pression naturelle de l'excitation rythmique qui s'impose à la traduction de ce dernier épisode. Ce "Presto" final doit donc être considéré comme une conséquence, et non comme représentant l'intervention soudaine d'un tempo précipité.

Bien caractériser la différence d'articulation qui règne entre les deux mains pour l'exécution de cette coda frémissante; main gauche liée, main droite assurant, par de flexibles attaques du poignet, les fragmentations haletantes. du dessin mélodique.

E.M.S. 5421
E.A.S. 14455



(14) Se garder de tout élargissement du tempo pour l'énonciation claironnante de cette ultime fanfare d'allégresse, dont toutes les notes seront nettement articulées.

On conseille de jouer le dernier accord de *m.d.* à l'octave supérieure.

E.M.S. 5421
E. A. S. 14455

Imp. I.M.C.I. - Levallois 6/197