

## Vorwort

Es wird oft behauptet, Robert Schumanns Düsseldorfer Jahre seien keine glücklichen gewesen. Das trifft – trotz mancher Erfolge – sicher auf seine Tätigkeit als Dirigent zu. Bereits am Ende der ersten Saison, im Frühjahr 1851, hatte ein Zeitungsartikel öffentlich Kritik geübt. Schumann zeigte sich tief getroffen und äußerte erstmals den Gedanken, Düsseldorf wieder zu verlassen. Vielleicht um diese äußeren Misserfolge zu kompensieren, widmete er sich in der Folgezeit seiner kompositorischen Arbeit und schuf zahlreiche neue Werke. Dabei wandte er sich verstärkt wieder älteren, barocken Formen und Gattungen zu: Im Februar/März 1852 entstand die Messe op. 147, danach das Requiem op. 148 – beide mit ausgedehnten kontrapunktischen Abschnitten; Anfang 1853 komponierte Schumann eine Klavierbegleitung zu Bachs Sonaten und Partiten für Solovioline (WoO 8), im März/April eine zu den Cellosuiten (McCorkle, *Schumann Werkverzeichnis*, Anh. O2). Bachs Musik scheint damals im Vordergrund der musikalischen Aktivitäten im Hause Schumann gestanden zu haben. So hält das *Haushaltbuch* vom 3. Mai fest: „Klara’s wunderschöner Vortrag der *Bachfugen*. [op. 60].“ Auch die Ende Mai/Anfang Juni 1853 entstandenen *Sieben Klavierstücke in Fughettenform* op. 126 zeugen von Schumanns eingehender Beschäftigung mit Bach. Nach einem Bericht, den Brahms am 23./24. Februar 1855 von Endenich aus an Clara sandte, soll der kranke Komponist auch in der Heilanstalt noch „Fugen gemacht“ haben, die jedoch nicht mehr erhalten sind.

Über die Entstehung der einzelnen Nummern von Opus 126 sind wir durch Eintragungen im *Haushaltbuch* gut unterrichtet: „Contrapunctische Arbeiten“ (27. Mai); „Fughette“ (28. Mai; Fughette 1 ist im Autograph mit *d. 28 Mai 1853* datiert); „Fughette“ (29. Mai; Fughette 2 ist im Autograph mit *d. 31 Mai*

53 datiert); „Fughette“ (1. Juni); „Fughette“ (3. Juni); „Fughette V“ (6. Juni); „Kl. [Klara] die Fugen vorgespielt“ (7. Juni); „Mein 43ster Geburtstag. Viele Freuden. Fahrt nach Benrath u. Eller m. d. Kindern. Vergnügt“ (8. Juni); „6te Fughette“ (9. Juni); „7te Fughette“ (10. Juni).

Im *Projectenbuch*, in dem Schumann seine Werke normalerweise nach ihrer Fertigstellung verzeichnete, findet sich folgende, im Hinblick auf die Konzeption der Fughetten sehr interessante Notiz: „Mai vom 28sten – 9ten Juni: 6 7 Fughetten für Pianoforte.“ Die durchgestrichene Ziffer 6 bedeutet, dass er das Werk mit der sechsten Fughette zunächst als abgeschlossen betrachtete – möglicherweise in Anlehnung an Bachs sechs Sonaten und Partiten und sechs Cellosuiten, mit denen er sich in der Zeit davor so intensiv beschäftigt hatte. Auch ein von Schumanns Biograph Litzmann überlieferter, aber leider nicht näher datierter Tagebucheintrag Claras bestätigt, dass das Opus ursprünglich nur sechs Nummern umfassen sollte. Sie erwähnt „6 Klavierstücke, in Fugenform geschrieben. Eigentlich sind es ordentliche Fugen, alle ganz eigentümlich! Viere sehr melancholisch, zweie außerordentlich energisch“. Die Fughette 7 wurde also später komponiert, wenn auch nur einen Tag nach der sechsten.

Dass die Schlussnummer „nachgehreich“ wurde, ist umso erstaunlicher, als das Werk erst durch sie zu einem tonartlich und thematisch abgeschlossenen Zyklus wird: Nr. 7 greift noch einmal die Tonart des ersten und fünften Stückes auf und rundet damit die Tonartenfolge ab (a–d–F–d–a–F–a). Gleichzeitig ist das Schlussstück, wie Michael Struck in seiner Arbeit über *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns* (Hamburg 1984) nachweisen konnte, auch thematisch mit Fughette 1 verwandt. Die genannten Tonarten scheinen im Übrigen typisch für Schumanns Fugenkompositionen zu sein, bestimmen sie doch auch den tonartlichen Bereich der *Vier Fugen* op. 72, nämlich d–d–f–F; allerdings enthält das Autograph zu Opus 126 fünf weite-

re, nicht zu Ende geführte Fugenanfänge, die ihrerseits ganz andere Tonarten aufweisen: c–Es–f–e–g. Sie sind in Strucks erwähnter Publikation ausführlich dokumentiert und kommentiert.

Bei der Übersendung jener *Vier Fugen* op. 72 an den Verleger André in Offenbach hatte Schumann am 19. November 1849 geschrieben, er wisse, dass „Fugen ein weniger gangbarer Artikel sind, wobei ich nur noch andeuten möchte, daß sie in ihnen (den Fugen) nicht gerade trockene Formfugen sehen wollten; es sind, so glaube ich wenigstens, Charakterstücke nur in strengerer Form“. Diese Charakterisierung trifft sicher auch für die Fughetten op. 126 zu, mit denen Schumann die Vereinigung der beiden Kompositionsprinzipien fast noch besser gelungen ist als in Opus 72. Jedenfalls kommt es nicht von ungefähr, dass er sich für einen Titel entschied, der beides benennt.

Die Stichvorlage zu Opus 126 sandte Schumann zusammen mit jener der *Albumblätter* op. 124 am 3. September 1853 an den Verleger F. W. Arnold in Elberfeld (Wuppertal), der die beiden Werke auch sofort akzeptierte. Allerdings geschah dann etwas Eigen- und innerhalb der Veröffentlichungsgeschichte seiner Werke auch Einzigartiges: Am 24. Februar 1854 schrieb Schumann an Arnold, er habe einen Vorschlag, „der sich vielleicht Ihres Beifalles erfreuen wird. Ich möchte die Fughetten wegen ihres meist melancholischen Charakters nicht erscheinen lassen und biete Ihnen ein anderes, vor Kurzem beendiges Werk: ‚Gesänge der Frühe‘ 5 charakteristische Stücke für Pianoforte, der Dichterin Bettina gewidmet, an“. Der Verlag akzeptierte das neue Werk sofort, wies aber darauf hin, dass die Fughetten bereits gestochen seien. Sie erschienen daher im Mai/Juni 1854.

Man kann nur darüber spekulieren, warum sich Schumanns Einstellung zu seinem eigenen Werk so verändert hatte. Seine Grundstimmung war in der Zeit ihrer Entstehung und danach sicher nicht durchweg melancholisch. In den *Haushaltbüchern* finden sich ganz im Gegenteil immer wieder Notizen wie

„vergnügt“ (5. Juli 1853), „glücklich“ (25. August), „Freudentag“ (13. September) usw. Auffallend ist jedoch, dass Clara zumindest die langsamen Stücke schon beim ersten Hören als „melancholisch“ empfunden hatte. Dass Schumann die Fughetten wegen ihres angeblich zu bedrückten Charakters wieder zurückziehen wollte, mag also möglicherweise Claras Sorge zuzuschreiben sein, das Publikum könne mit Unverständnis reagieren – angesichts seines sich rapide verschlechternden Geisteszustandes vielleicht verständlich. Die Kritik nahm die Fughetten op. 126 denn auch recht zwiespältig auf, was allerdings für viele seiner späten Werke gilt. Allzu rasch suchte man immer wieder die Ursache für eigene Verständnisprobleme in der Geisteskrankheit des Komponisten. Für die Fughetten stellte sogar Adolf Schubring, der sich sonst sehr für Schumanns Musik einsetzte, einen solchen Zusammenhang her und schrieb 1862: „Und als dann Ende Februar 1854 die Trauerbotschaft aus Düsseldorf einlief, als später die Sieben Fughetten op. 126 erschienen und schon Spuren von Schumanns Geistesumnachtung zeigten, da schüttelten auch viele Schumannianer den Kopf.“ In ihrer Verbindung von strenger Fugenform und romantischem Charakterstück sind die Fughetten jedoch als durchaus gelungene Zeugnisse für Schumanns kompositorisches Streben anzusehen.

Der Komponist hat für die Erstausgabe von Opus 126 nicht mehr Korrektur gelesen. Da jedoch die Stichvorlage verschollen ist, stellt die Erstausgabe dennoch die Hauptquelle für die vorliegende Edition dar, denn der Notentext des Autographs ist zum Teil sehr skizzenhaft und weicht häufig erheblich von ihr ab (vor allem in Nr. 5). Man muss also davon ausgehen, dass als Stichvorlage ein von Schumann selbst stark revidiertes weiteres Manuskript diente. Nachdem er sich am 14. September aus Endenich erstmals wieder brieflich an Clara gewandt hatte, schickte sie ihm gleich mehrere in der Zwischenzeit erschienene Werke zu, darunter auch die Fughetten op. 126, was er hocheifrig quittierte.

Die Widmungsempfängerin Rosalie Leser war eine der besten Freundinnen Claras in Düsseldorf. Sie war seit ihrem neunten Lebensjahr blind, und Clara schrieb über sie am 4. März 1854 (dem Tag, als Schumann nach Endenich gebracht wurde) ins Tagebuch: „Die gute Leser kam auch noch! Was soll ich über sie sagen, über solche aufopfernde Freundschaft, wie sie mir in dieser ganzen Zeit bewiesen und noch immer täglich tut [...] Das ist Freundschaft, wie nur Gott sie dem Herzen geben kann.“ Die beiden Frauen blieben auch in späteren Jahren in engem Kontakt. Rosalie Leser starb 1896, im gleichen Jahr wie Clara Schumann.

Genauere Angaben zum Autograph und dessen Abweichungen von der Erstausgabe finden sich in den *Bemerkungen* am Ende dieser Ausgabe. Zeichen, die in den Quellen fehlen, aber musikalisch notwendig oder durch Analogie begründet sind, wurden in runde Klammern gesetzt. Kursive Fingersatzziffern stammen aus den Quellen, ebenso sämtliche Angaben zur Verteilung der Noten auf rechte und linke Hand.

Den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken, die freundlicherweise Fotokopien der Quellen zur Verfügung gestellt haben, sei herzlich gedankt.

Berlin, Herbst 2009  
Ernst Herttrich

## Preface

It is often asserted that Robert Schumann's years in Düsseldorf were not happy ones. This certainly applies to his activity as a conductor, despite some successes. As early as the end of his first season, in spring 1851, public criticism had appeared in the form of a newspaper article. Schumann was deeply hurt, and for the first time expressed an intention to leave Düsseldorf. Perhaps in order to compensate for these outward failures, in the period that followed he devoted himself to composing, and created many new works. In the process he increasingly turned again to older, Baroque, forms and genres: the Mass op. 147 was composed in February/March 1852, followed by the Requiem op. 148, with both works containing extended contrapuntal passages. At the beginning of 1853 Schumann composed a piano accompaniment to Bach's Sonatas and Partitas for solo violin (WoO 8), and in March/April he did the same for the Cello Suites (McCorkle, *Schumann Werkverzeichnis*, Anh. O2). Bach's music appears to have occupied centre stage in the musical activities of the Schumann home at this time. Thus on 3 May the *Haushaltbuch* includes the note: "Clara's wonderful execution of the Bach fugues [op. 60]." The *Sieben Klavierstücke in Fughettenform* op. 126, composed in late May/early June 1853, likewise attest to Schumann's close engagement with Bach. According to a report that Brahms sent to Clara from Endenich on 23/24 February 1855, the ailing composer was still "making fugues" even while in the asylum. These have not survived.

We are well informed about the origins of the individual pieces in op. 126, thanks to entries in the *Haushaltbuch*: "Contrapuntal activities" (27 May); "Fughette" (28 May; in the autograph, the first Fughetta is dated *d. 28 Mai 1853*); "Fughette" (29 May; in the autograph, the second Fughetta is dated *d.*

31 Mai 53); “Fughette” (1 June); “Fughette” (3 June); “Fughette V” (6 June); “Clara played the Fugues” (7 June); “My 43<sup>rd</sup> birthday. Much joy. Trip to Benrath and Eller with the children. Cheerful” (8 June); “6<sup>th</sup> Fughette” (9 June); “7<sup>th</sup> Fughette” (10 June).

In the *Projectenbuch*, in which Schumann normally listed his works after their completion, can be found the following very interesting notice regarding the conception of the Fughettas: “From May 28 to June 9<sup>th</sup>: 6-7 Fughettas for piano.” The deleted figure 6 indicates that he originally regarded the work as completed by the 6<sup>th</sup> Fughetta, perhaps in imitation of Bach’s six Sonatas and Partitas and six Cello Suites, with which he had previously occupied himself so intensively. An entry in Clara’s diary, unfortunately not exactly dated and transmitted by Schumann’s biographer Litzmann, confirms that the work was originally to have comprised only six numbers. It mentions “6 piano pieces, written in fugal form. They are actually all proper fugues, but are all so unique! Four are very melancholy, and two extraordinarily energetic.” Thus the seventh Fughetta was composed later, even if only one day after the sixth.

That the final number was added only later is all the more astonishing given that it is only through this number that the work becomes a tonally and thematically complete cycle. Number 7 picks up the tonality of the 1<sup>st</sup> and 5<sup>th</sup> movements once more, and thus rounds off the tonal sequence (a–d–F–d–a–F–a). At the same time, this final piece, as Michael Struck has been able to show in his work on *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns* (Hamburg, 1984), is also thematically related to Fughetta no. 1. Moreover, the tonalities used appear to be typical for Schumann’s fugal compositions, and also determine the tonal realm of the *Vier Fugen* op. 72, i. e. d–d–f–F. But the autograph of op. 126 contains five further fugal openings that were not worked out to a conclusion, and which display completely different keys: c–E♭–f–e–g. They are extensively documented and discussed in Struck’s publication.

When sending the *Vier Fugen* op. 72 to the publisher André in Offenbach on 19 November 1849, Schumann had written that he knew that “fugues are a less practical proposition, so I would just like to point out that these do not aim, in themselves, to be dry fugal forms; they are – at least, I think so – *character pieces*, merely in a stricter form.” This characterisation certainly also applies to the op. 126 Fughettas, in which Schumann almost succeeds better in uniting the two compositional principles than in the op. 72. At any rate, it is no coincidence that he settled upon a title that combines these two ideas.

Schumann sent the engraver’s copy for op. 126, along with that for the *Albumblätter* op. 124, to publisher F. W. Arnold in Elberfeld (Wuppertal) on 3 September 1853. Both were immediately accepted. But then something unusual happened that is unique in the publication history of his works: on 24 February 1854 Schumann wrote to Arnold with a suggestion “that perhaps will enjoy your approval. Because of their generally melancholic character, I would like the Fughettas not to be published, and in their place I am offering you another work that is just completed: ‘Gesänge der Frühe’, 5 characteristic pieces for piano dedicated to the poetess Bettina.” The publisher immediately accepted this new work, but indicated that the Fughettas were already engraved. They thus appeared in May/June 1854.

We can only speculate as to why Schumann’s attitude to his own work had changed so much. His underlying mood at the time of its composition and afterwards had certainly not been consistently melancholy. Quite the contrary: in the *Haushaltbücher* we still find notes such as “cheerful” (5 July 1853), “happy” (25 August), “a happy day” (13 September), and so on. But it is striking that Clara had found at least the slow movements to be “melancholy” on first hearing. That Schumann wished to withdraw the Fughettas on account of their allegedly over-gloomy character may thus be due to Clara’s concern that the public might react to them with misunderstanding: something that was,

perhaps, understandable in view of Schumann’s rapidly declining mental state. The critics were certainly divided over the reception of the op. 126 Fughettas, although this was also the case with many of his late works. Time and again the composer’s mental sickness was quickly brought into play to justify their own lack of understanding. Even Adolf Schubring, who otherwise was very committed to Schumann’s music, found such a connection in the op. 126, writing in 1862: “When, at the end of February 1854, the sad news was brought from Düsseldorf; when later the seven Fughettas op. 126, which already now revealed traces of Schumann’s mental derangement, were published, even many Schumannists shook their heads.” Nevertheless, in their union of strict fugal form with the romantic character piece, the Fughettas may be regarded as a completely successful testimony to Schumann’s compositional efforts.

The composer did not read proofs for the first edition of the op. 126. However, since the engraver’s copy is lost, the first edition necessarily represents the primary source for our edition, since the notation in the autograph is, in part, very sketchy, and frequently differs significantly from it (especially in no. 5). We must therefore conclude from this that a further manuscript, extensively revised by Schumann, served as the engraver’s copy. After Schumann on 14 September had resumed a correspondence with Clara from Endenich for the first time, she at once sent him several works that had been published in the interim. They included the op. 126 Fughettas, to which he responded with enthusiasm.

The dedicatee, Rosalie Leser, was one of Clara’s best female friends in Düsseldorf. She had been blind since her ninth year, and Clara wrote about her in her diary on 4 March 1854 (the same day on which Schumann had been delivered to Endenich): “Dear Leser still came! What should I say about her, about such self-sacrificing friendship, which she has shown me during this whole time and continues to show daily [...] That is

friendship that only God can place in the heart.” The two women remained in close contact in later years too. Rosalie Leser died in 1896, the same year as Clara Schumann.

More precise information about the autograph and its differences from the first edition can be found in the *Comments* at the end of this edition. Signs missing from the sources, but necessary musically or by analogy, appear in parentheses. Fingerings in italics are from the sources, as is all information concerning disposition of the notes between right and left hands.

Those libraries listed in the *Comments* are warmly thanked for making photocopies of the sources available.

Berlin, autumn 2009  
Ernst Herttrich

## Préface

On prétend souvent que les années que Robert Schumann avait passées à Düsseldorf n’avaient pas été heureuses. En dépit de quelques succès, cela vaut certainement pour son activité de chef d’orchestre. Dès la fin de la première saison, au printemps 1851, un article de presse avait ouvertement émis des critiques. Schumann en fut profondément mortifié et exprima pour la première fois l’idée de quitter à nouveau Düsseldorf. Peut-être pour compenser ces échecs, il se consacra par la suite à son travail de composition et mit au jour de nombreuses œuvres. Ce faisant, il se tourna à nouveau et encore plus fortement vers les formes et les genres de la musique baroque: en février/mars 1852 il com-

posa la Messe op. 147, puis le Requiem op. 148 qui comportent, l’une et l’autre, de longues sections contrapuntiques; au début de l’année 1853 Schumann composa un accompagnement de piano pour les sonates et partitas de Bach pour violon solo (WoO 8), en mars/avril un autre pour les suites pour violoncelle (Mc-Corkle, *Schumann Werkverzeichnis*, Anh. O2). La musique de Bach semble alors avoir occupé le devant des activités musicales dans la maison des Schumann. Ainsi dans le *Haushaltbuch* (livre de maison), on lit à la date du 3 mai: «Magnifique exécution par Clara des fugues de Bach. [op. 60].» De même, les *Sieben Klavierstücke in Fughettenform* (Sept pièces pour piano en forme de fuguette) op. 126 composées fin mai-début juin 1853 témoignent de la place centrale de Bach dans l’activité du compositeur. Selon une nouvelle que Brahms envoya le 23/24 février 1855 d’Endenich à Clara, le compositeur malade aurait encore «fait des fugues» dans son établissement de soins, lesquelles sont toutefois perdues.

Grâce aux annotations du *Haushaltbuch*, nous sommes bien renseignés sur la genèse des différents numéros de l’opus 126: «Travaux contrapuntiques» (27 mai); «Fughette» (28 mai; la Fughette 1 est datée *d. 28 Mai 1853* dans l’autographe); «Fughette» (29 mai; la Fuguette 2 est datée *d. 31 Mai 53* dans l’autographe); «Fughette» (1<sup>er</sup> juin); «Fughette» (3 juin); «Fughette V» (6 juin); «Clara a donné en audition les Fugues» (7 juin); «Mon 43<sup>e</sup> anniversaire. Beaucoup de joie. Voyage à Benrath et Eller avec les enfants. Amusant» (8 juin); «6<sup>e</sup> Fuguette» (9 juin); «7<sup>e</sup> Fuguette» (10 juin).

Dans le *Projectenbuch*, dans lequel Schumann enregistrait en général ses œuvres après leur achèvement, on trouve cette note très intéressante concernant la conception des fuguettes: «Du 28 mai au 9 juin: 6 7 fuguettes pour pianoforte.» Le chiffre 6 barré signifie que l’œuvre était achevée avec la sixième fuguette – s’inspirant peut-être des six sonates et partitas et des six suites pour violoncelle de Bach dont il s’était occupé auparavant avec tant d’intensité.

De même, une note du Journal de Clara – hélas non datée – rapportée par Litzmann, biographe de Schumann, confirme qu’à l’origine, l’opus ne devait comporter que six numéros. Elle évoque «6 pièces pour piano, écrites en forme de fugue. En réalité il s’agit de fugues en bonne et due forme, toutes tout à fait bizarres! Quatre très mélancoliques, deux extrêmement énergiques». La Fuguette n° 7 fut donc composée plus tard, ne serait-ce qu’un jour après la sixième.

Que le numéro final ait été «supplémenté» est d’autant plus étonnant que, de ce fait, l’œuvre devait prendre la forme d’un cycle complet, à la fois tonal et thématique: le n° 7 renoue avec la tonalité de la première et de la cinquième pièce et parachève ainsi la succession des tonalités (la-ré-Fa-ré-la-Fa-la). Mais en même temps, la pièce finale – comme Michael Struck l’a démontré dans ses travaux sur les dernières œuvres instrumentales de Schumann (*Die unstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns*, Hambourg, 1984) – est aussi apparentée thématiquement à la Fuguette n° 1. Les tonalités en question semblent en outre typiques des fugues composées par Schumann, car elles déterminent aussi le cadre tonal des Quatre fugues op. 72, à savoir ré-ré-fa-Fa; toutefois l’autographe de l’opus 126 comporte cinq autres débuts de fugues demeurées inachevées qui, pour leur part, présentent des tonalités très différentes: do-Mib-fa-mi-sol. Elles sont signalées et commentées de manière exhaustive dans la publication de Struck en question.

En envoyant les Quatre fugues op. 72 à l’éditeur André à Offenbach, Schumann écrivait le 19 novembre 1849 qu’il savait que «les fugues sont un article moins praticable, mais ce faisant je voudrais signaler que, dans ces fugues, vous ne trouverez pas précisément des fugues de forme sèche; il s’agit, je le crois du moins, de pièces de caractères, mais de forme stricte». Cette caractérisation vaut certainement aussi pour les Fuguettes op. 126 avec lesquelles Schumann a réalisé, mieux encore que dans l’opus 72, la fusion des deux principes de composition. En tous cas, ce n’est pas

par hasard qu'il décida, d'un titre à double connotation.

Le 3 septembre 1853, Schumann envoya à l'éditeur F. W. Arnold à Elberfeld (Wuppertal) la copie à graver de l'opus 126 avec celle des *Albumblätter* op. 124 (Feuillets d'album). Ce dernier les accepta aussitôt. Il arriva toutefois quelque chose de particulier mais aussi de singulier dans l'histoire en général de la publication de ses œuvres: le 24 février 1854 Schumann écrivit à Arnold qu'il avait une proposition «que vous accepterez peut-être avec plaisir. Je ne voudrais pas publier les fuguettes en raison de leur caractère en général mélancolique et vous offre une autre (œuvre), achevée il y a peu, „Gesänge der Frühe” [Chants de l'aube], cinq pièces caractéristiques pour piano dédiées à la poète Bettina». La maison d'édition accepta aussitôt la nouvelle œuvre, tout en indiquant que les fuguettes étaient déjà gravées. C'est pourquoi elles parurent en mai-juin 1854.

On ne peut que spéculer sur les raisons pour lesquelles Schumann avait changé d'attitude à ce point vis-à-vis d'une de ses propres œuvres. A l'époque de leur création et dans les temps qui suivirent, son humeur n'était nullement mélancolique. Les *Haushaltbücher* font état, bien au contraire, de mentions comme «amusé» (5 juillet 1853), «heureux» (25 août), «jour de joie» (13 septembre), etc. On remarquera cependant que Clara, à la première audition, avait ressenti tout au moins les pièces lentes comme «mélancoliques». Que Schumann ait voulu à nouveau retirer les fuguettes en raison de leur caractère prétendument pesant, semble donc devoir être imputé à l'inquiétude de Clara ima-

ginant que le public pouvait réagir avec incompréhension – ce qui est peut-être compréhensible au vu de la dégradation rapide de l'état mental du compositeur. La critique eut une réaction partagée face aux Fuguettes op. 126, comme d'ailleurs face à bien d'autres œuvres tardives du compositeur. On chercha immédiatement, comme toujours, la cause de problèmes de compréhension propres dans la maladie mentale du compositeur. Même Adolf Schubring, ardent défenseur, par ailleurs, de la musique de Schumann, avait avancé une telle relation de causalité en écrivant en 1862: «Et lorsque fin février 1854 arriva de Düsseldorf la triste nouvelle, lorsque plus tard parurent les Sept fuguettes op. 126 qui portaient déjà des traces de l'état d'aliénation mentale, bien des partisans de Schumann hochèrent la tête.» En associant la forme stricte de la fugue au genre romantique de la pièce de caractère, les fuguettes sont toutefois à considérer comme des témoins tout à fait réussis des aspirations musicales de Schumann.

Le compositeur n'avait pas corrigé les épreuves de la première édition de l'opus 126. Etant donné que la copie destinée au graveur est perdue, la première édition demeure la source principale pour la présente édition car le texte de l'autographe se présente en partie à l'état d'esquisse et diverge souvent considérablement du texte édité (surtout dans le n° 5). Il faut donc partir du principe que le modèle ayant servi à la gravure était une autre copie manuscrite, amplement révisée par le compositeur. Après que Schumann eut à nouveau repris, le 14 septembre, un contact épistolaire avec Clara, celle-ci lui en-

voya aussitôt plusieurs œuvres qui avaient paru entre temps, parmi lesquelles les Fuguettes op. 126 dont il accusa réception avec une vive joie.

La dédicataire Rosalie Leser était l'une des meilleures amies de Clara à Düsseldorf. Elle était aveugle depuis l'âge de neuf ans, et Clara écrivit à son sujet dans son journal, le 4 mars 1854 (le jour où Schumann avait été transféré à Endenich): «La bonne Leser était également encore venue! Que puis-je dire d'elle, d'une amitié aussi dévouée, dont elle m'a témoigné durant toute cette période, et dont elle me témoigne encore chaque jour [...] C'est là de l'amitié que seul Dieu peut donner au cœur.» Les deux femmes restèrent en contact jusque dans les dernières années. Rosalie Leser mourut en 1896, la même année que Clara Schumann.

On trouvera dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de cette édition des renseignements plus précises concernant l'autographe et ses divergences par rapport à la première édition. Les signes qui manquent dans les sources, mais qui sont musicalement nécessaires ou requis par analogie ont été restitués entre parenthèses. Les doigtés en italiennes proviennent des sources, ainsi que toutes les indications concernant la répartition des notes entre la main droite et la main gauche.

Nous remercions vivement les bibliothèques mentionnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* qui ont aimablement mis des photocopies de sources à notre disposition.

Berlin, automne 2009  
Ernst Hertrich