

Inhalt · Contents · Sommaire

Vorwort · Preface · Préface	Seite III
-----------------------------------	--------------

Vier Fugen · Four Fugues · Quatre Fugues Opus 72

1. Nicht schnell $\text{♩} = 60$

1

2. Sehr lebhaft $\text{♩} = 96$

4

3. Et hell et fort $\text{♩} = 8$

8

4. Im mäßigen Tempo $\text{♩} = 104$

11

Bemerkungen · Comments	15
------------------------------	----

VIER FUGEN

1

Herrn Carl Reinecke gewidmet.
Komponiert 1845 · Erschienen 1850

Fuge 1

Opus 72

Nicht schnell $\text{♩} = 60$

The musical score for Fuge 1, Opus 72, is presented in five systems. Each system consists of a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Nicht schnell' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The score begins with a piano (p) dynamic. The first system contains five measures, with the first measure featuring a 1-3 fingering. The second system contains five measures, with the first measure featuring a 4-1 fingering. The third system contains five measures, with the first measure featuring a 5-1 fingering. The fourth system contains five measures, with the first measure featuring a 4-1 fingering. The fifth system contains five measures, with the first measure featuring a 5-1 fingering. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers.

26

Musical score for measures 26-30. The system consists of two staves, Treble and Bass. Measure 26 features a complex fingering with a 5 in the Treble staff and a 1 in the Bass staff. Measures 27-30 show various rhythmic patterns and fingerings, including a 4 in the Treble staff and a 1 in the Bass staff.

31

Musical score for measures 31-35. The system consists of two staves, Treble and Bass. Measure 31 has a 4 in the Treble staff and a 1 in the Bass staff. Measures 32-35 continue with complex rhythmic patterns and fingerings, including a 5 in the Treble staff and a 1 in the Bass staff.

36

Musical score for measures 36-40. The system consists of two staves, Treble and Bass. Measure 36 has a 53 in the Treble staff and a 2 in the Bass staff. Measures 37-40 show complex rhythmic patterns and fingerings, including a 1 in the Treble staff and a 2 in the Bass staff.

41

Musical score for measures 41-45. The system consists of two staves, Treble and Bass. Measure 41 has a 2 in the Treble staff and a 4 in the Bass staff. Measures 42-45 show complex rhythmic patterns and fingerings, including a 7 in the Treble staff and a 4 in the Bass staff. The word *crecendo* is written in the Bass staff between measures 42 and 45.

46

Musical score for measures 46-50. The system consists of two staves, Treble and Bass. Measure 46 has a 5 in the Treble staff and a 4 in the Bass staff. Measures 47-50 show complex rhythmic patterns and fingerings, including a 5 in the Treble staff and a 4 in the Bass staff.

Vorwort

In einem Brief Robert Schumanns vom 5. Dezember 1845 an Felix Mendelssohn Bartholdy finden sich folgende Zeilen: „Es ist mir selbst eigenthümlich und wunderbar, dass fast jedes Motiv, welches sich in meinem Innern herausbildet, die Eigenschaften für mannichfache contrapunctische Combinationen mit sich bringt, ohne dass ich im Entferntesten nur daran denke Themen zu formiren, welche die Anwendung des strengen Styles in dieser oder jener Weise zulassen. Es gibt sich unwillkürlich von selbst, ohne Reflexion und hat etwas Naturwüchsiges.“ Angesichts der Abneigung, die Schumann gegen die Kontrapunktstudien bei seinem Lehrer Heinrich Dorn entwickelt hatte, ist eine solche Aussage doch recht verwunderlich, wenn auch andererseits sein Klaviersatz von Anfang an eine Art von Scheinpolyphonie aufweist, die sich unter anderem darin niederschlägt, dass er meist nicht akkordisch, sondern mit getrennten Hälsen zu notieren pflegte. Die Briefstelle erstaunt aber keineswegs mehr, wenn man berücksichtigt, dass sie vom Ende eines Jahres stammt, in dem Schumann sich in ganz besonderer Weise mit kontrapunktischen Formen auseinandergesetzt hatte und in dem vier große Fugenwerke entstanden waren: die *Studien für Pedalflügel* op. 56, die *Vier Skizzen für Pedalflügel* op. 58, die *Sechs Fugen über den Namen BACH für Orgel oder Pedalflügel* op. 60 und die *Vier Fugen* op. 72. Auch der kleine *Canon*, den Schumann acht Jahre später als Schlussstück der *Albumblätter* op. 124 veröffentlichte, stammt aus diesem „Fugenjahr“.

In den Tagebüchern von Robert und Clara finden sich zahlreiche Notizen, die sich auf die neue „Leidenschaft“ beziehen. Ausführlich äußert sich Clara am 23. Januar 1845: „Heute begannen wir kontrapunctische Studien, was mir trotz der Mühe viel Freude machte, denn ich sah, was ich nie möglich geglaubt, bald eine selbst gemachte Fuge und sah bald mehrere, da wir die Studien regelmäßig

alle Tage fortsetzten. Ich kann Robert nicht genug danken für seine Geduld mit mir und freue mich doppelt, wenn mir etwas gelingt [...] Er selbst geriet aber auch in eine Fugenpassion.“

Knapper klingt es bei Robert in den sogenannten Haushaltbüchern in diversen Einträgen: „Contrapunctische Studien m. [mit] Clara begoßen“ (23. Januar); „Immer fleißig Fugenstudien mit Kl. [Klara]“ (2. Februar); „Fleißige Fugenstudien seit 3 Wochen“ (18. Februar); „Kleine contrapunctische Arbeiten“ (23. Februar); „Fuge in D moll“ (25. Februar); „2te Fuge in D moll – heiteres Befinden“ (4. März); „2te Fuge in D moll fertig“ (10. März); „Abends B a c h=Fugen=Gedanken“ (op. 60; 12. März); „3te Fuge in F moll fertig – Glücklich“ (14. März); „4te Fuge in F dur fertig“ (20. März).

Wie sowohl aus Claras Tagebucheintrag als auch aus Roberts Notizen hervorgeht, führten die gemeinsamen Studien dazu, dass neben Robert auch Clara Fugen komponierte – er vier Fugen, sie sechs Präludien und Fugen – drei davon über Themen von J. S. Bach, drei über Themen von Robert. In einem Brief vom 23. Mai 1845 bot Schumann Claras Kompositionen dem Verlag C. F. Peters an und äußerte im Begleitbrief, dies sei „wohl das erstmal, daß sich eine Künstlerin in dieser schönen, aber schwierigen Gattung versucht“ habe. Es kam jedoch nicht zu einer Übereinkunft, und so erschienen Claras drei Präludien und Fugen über Themen ihres Gatten schließlich als ihr Opus 16 bei Breitkopf & Härtel.

Um die Veröffentlichung seiner eigenen vier Fugen kümmerte sich Schumann aus unbekanntem Gründen erst vier Jahre später. Lediglich Fuge Nr. 3 erschien als Vorabdruck im *Album van de Maatschappij: Tot Bevordering der Tonkunst. Nr. 7* (Album der Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst). Schumann hatte mit Brief vom 28. Mai 1845 ein Manuskript des Stückes an seinen niederländischen Freund Johannes Verhulst geschickt und dazu geschrieben: „Die beifolgende Fuge gieb doch an Hrn. Vermeulen, der mich um einen Beitrag für das Album Eures Vereins

bat. Ich laß um gute Correctur bitten. Schreib mir, ob Dir das Stücklein gefällt; in dieser Art hab' ich jetzt viel geschrieben.“ Das genaue Erscheinungsdatum dieses Albums ist nicht bekannt. In Album Nr. 6 ist die Datumsangabe 24. August 1846, in Album Nr. 8 die Angabe 23. August 1847 enthalten. Album Nr. 7 dürfte also zwischen diesen beiden Daten, möglicherweise in halbjährlichem Abstand, etwa im März 1847 herausgekommen sein. Schumann war der *Maatschappij: Tot Bevordering der Tonkunst* schon seit Ende der 1830er Jahre verbunden. Er war für sie als Juror tätig und gab Gutachten zu Kompositionen ab, die der Gesellschaft zugesandt wurden. Im Juni 1844 war er zum „Verdienstmitglied“ der Gesellschaft ernannt worden.

Vor der Drucklegung aller vier Fugen unterzog Schumann die Stücke noch einmal einer sorgfältigen Durchsicht und nahm dabei an zahlreichen Stellen Änderungen vor. Auch die im Album der Gesellschaft abgedruckte f-moll-Fuge erfuhr noch einige Korrekturen, so dass die beiden gedruckten Fassungen nicht miteinander übereinstimmen. Interessant ist der Brief, mit dem Schumann die Stücke schließlich am 19. November 1849 dem Verlag André in Offenbach anbot. Er wisse, schrieb er, „daß Fugen ein weniger gangbarer Artikel sind, wobei ich noch andeuten möchte, daß Sie in ihnen (den Fugen) nicht gerade trockene Formfugen suchen wollten; es sind, so glaube ich wenigstens, Charakterstücke nur in strengerer Form“. Die Briefstelle ist insofern von Bedeutung, als „Charakter“ in Schumanns Musikauffassung ein fest umrissener Terminus war. „Charakter, musikalischen“, heißt es in einem Artikel, den er bereits 1834 für ein Damenkonversationslexikon verfasste, „hat eine Composition, wenn sich eine Gesinnung vorherrschend ausspricht, sich so ausdrängt, daß keine andere Auslegung möglich ist [...] Charakteristische Musik unterscheidet sich von der malerischen (pittoresken), daß sie die Seelenzustände, während die andere die Lebenszustände darstellt; meistens finden wir beides vermischt“. Leider äußerte sich Schu-

mann nicht zum Charakter der Fugen op. 72. Es kommt aber vielleicht nicht von ungefähr, dass den einzelnen Stücken in der Literatur nicht selten Charaktere wie vital (Nr. 2), melancholisch (Nr. 3) oder humorig-heiter (Nr. 4) zugeschrieben werden.

Der Verleger Johann August André lehnte allerdings die Inverlagnahme ab, angeblich „ganz gegen meine persönliche Absicht“, aber sein Bruder und Teilhaber Anton Friedrich Gustav glaube, „daß dieselben ein zu kleines Publikum hätten“. Obwohl Schumann in den Folgejahren noch mehrmals versuchte, seine Werke bei diesem Verlag unterzubringen, kam es nie zu einer Einigung. Die Fugen op. 72 erschienen schließlich im September 1850 im Leipziger Verlag von Friedrich Whistling. In seinem Briefbuch notierte Schumann unter dem Datum 19. April 1850: „Whistling. Mit Volkslied (v. Feuchtersleben) [= op. 84]. Dieses u. die Fugen f. 10 Ld'or angeboten. Wo nicht, umgehend die Msrpte zurückzuschicken u. Bitte um 1–2 Ex. d. 1. Heftes d. Chorballaden [= op. 67].“

Der Widmungsempfänger Carl Reinecke (1824–1910) wirkte zeitweise als Kollege Schumanns am Leipziger Konservatorium. Schumann war ihm freundschaftlich verbunden und äußerte noch von der Nervenheilanstalt in Eendenich aus, wie sehr er sich freue, „daß Reinecke als Musicdirector nach Barmen gekommen“ sei.

Zeichen, die in den Quellen fehlen, aber musikalisch notwendig oder durch Analogie begründet sind, wurden in Klammern gesetzt. Die *Bemerkungen* am Ende des Bandes geben Auskunft über die verschiedenen Quellen sowie über ihre unterschiedlichen Lesarten.

Allen in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken, die Quellenkopien zur Verfügung gestellt haben, sei herzlich gedankt.

Remagen, Frühjahr 2009
Ernst Hertrich

Preface

On 5 December 1845 Robert Schumann wrote to Felix Mendelssohn Bartholdy: “I myself find it quite mystifying and wondrous that nearly every motif that crystallises within me carries the potential of multifaceted contrapuntal combinations within it, even though I resolutely do not seek to form themes that would allow the use of the strict style in one manner or the other. It happens on its own, automatically, without reflection; there is something instinctive about it.” Considering the aversion to contrapuntal exercises which Schumann had developed while studying under Heinrich Dorn, such a statement is truly surprising; but in all due justice, it should be noted that Schumann’s piano writing was stamped with a kind of pseudo-polyphony from the very start. This can be seen, for example, in his notational preference for using separate note stems instead of chordal notation. The passage in this letter is no longer surprising when we consider that it was written at the end of a year in which Schumann grappled intensely with contrapuntal forms and in which he produced four major fugal works: the *Studien für Pedalflügel* op. 56 (Studies for Pedal Piano), the *Vier Skizzen für Pedalflügel* op. 58 (Four Sketches for Pedal Piano), the *Sechs Fugen über den Namen BACH für Orgel oder Pedalflügel* op. 60 (Six Fugues on the Name BACH for Organ or Pedal Piano) and the *Vier Fugen* op. 72 (Four Fugues). The little *Canon* that Schumann published eight years later as the closing piece of the *Albumblätter* op. 124 was also penned in this “year of the fugue.”

There are many passages in the diaries of Robert and Clara referring to their new “passion.” Clara comments at length upon this on 23 January 1845: “Today we began our contrapuntal studies which, in spite of all the toil, gave me great pleasure, for I was soon disposing of a fugue made by my own hands – which I would never have thought possible – and more of them

kept coming, since we continued these exercises every day. I cannot thank Robert enough for his patience with me, and I am doubly delighted when I succeed [...]. He too was caught up in this fugal passion.”

In several entries in the “Haushaltbücher,” Robert is more terse: “Began contrapuntal studies with Clara” (23 January); “Still working on fugal studies with Clara” (2 February); “Busy with fugal studies for 3 weeks now” (18 February); “Little contrapuntal pieces” (23 February); “Fugue in d minor” (25 February); “2nd fugue in d minor – pleasant feeling” (4 March); “2nd Fugue in d minor finished” (10 March); “Evening B a c h=fugue= ideas” (op. 60; 12 March); “3rd Fugue in f minor finished – happy” (14 March); “4th fugue in F major finished” (20 March).

Both Clara’s diary entry and Robert’s notes confirm that Clara as well as Robert wrote some fugues in the course of their contrapuntal studies: while Robert produced four fugues, Clara composed six preludes and fugues, three on subjects from J. S. Bach and three on themes by her husband. On 23 May 1845, Schumann wrote to the publisher C. F. Peters to offer him Clara’s works, adding that this was perhaps “the first time that a female artist has made a foray into this wonderful but difficult genre.” The publisher rejected them, however, and Clara’s three preludes and fugues on themes by her husband were ultimately published as her opus 16 by Breitkopf & Härtel.

It is not known why Schumann waited four years before turning his attention to the publication of his own four fugues. Solely the Fugue no. 3 appeared as a preprint in the *Album van de Maatschappij: Tot Bevordering der Tonkunst. Nr. 7* (Album of the Society for the Promotion of Music). With a cover letter dated 28 May 1845, Schumann sent a manuscript of the piece to his Dutch friend Johannes Verhulst and wrote: “Do give the enclosed fugue to Mr. Vermeulen, who asked me for a contribution to your society’s album. I would be grateful for a good proofreading. Let me know if you like the little

piece; I have recently written many of this type.” The exact publication date of this album cannot be ascertained. Album no. 6 is dated 24 August 1846 and Album no. 8 dated 23 August 1847. Album no. 7 must thus have been issued between these two dates, perhaps at the interval of six months, thus possibly in March 1847. Schumann had begun cultivating ties with the *Maatschappij: Tot Bevordering der Tonkunst* in the late 1830s. He was active for the society as a juror, and provided expertise on works that had been submitted to the society. In June 1844 he had been named “Member of Merit” of the *Maatschappij*.

Before sending the four fugues to print, Schumann subjected them once again to a close examination and made many alterations. He also made several corrections to the f-minor Fugue printed in the album of the Dutch society, which means that the two printed versions are not identical. It is interesting to read what Schumann wrote to the publisher André in Offenbach when he offered the pieces to him on 19 November 1849. He said he knew that “fugues are not a very popular genre, even though I would like to add that you should not regard them as dry, formal fugues but as character pieces cast, as I would like to believe, in a more rigorous form.” This passage is important inasmuch as “character” in Schumann’s understanding of music was a firmly delimited term. In an article he wrote for a “Damenkonversationslexikon” (Lady’s Conversation Lexicon) in 1834, he stated that “a composition has musical character when there is one prevailing disposition that thrusts itself so visibly to the fore that no other interpretation is possible [...]. Characteristic music distinguishes itself from painterly (picturesque) music in that it depicts the states of the soul, while the other depicts those of life; both are usually found combined.” Unfortunately, Schumann did not voice his views on the character of the Fugues op. 72. But it is perhaps not by chance that, in secondary literature, the pieces are often attributed characters such as vital (no. 2) and melancholic (no. 3), or humorous and cheerful (no. 4).

The publisher Johann August André declined the pieces, allegedly “entirely against my personal conviction,” claiming that his brother and partner Anton Friedrich Gustav felt that “they would not find enough devotees.” Although Schumann renewed his efforts several times over the following years to have this publisher release his works, an agreement was never reached. The Fugues op. 72 were finally published by the Leipzig firm of Friedrich Whistling in September 1850. In his “Briefbuch” (letter book), Schumann noted under the date 19 April 1850: “Whistling. With Volkslied (v. Feuchtersleben) [= op. 84]. Offered this and the fugues for 10 Louis d’or. If not, manuscripts to be returned immediately and request for 1–2 copies of the first book of the ballades for choir [= op. 67].”

The dedicatee Carl Reinecke (1824–1910) worked intermittently as Schumann’s colleague at the Leipzig Conservatory. Schumann was friends with him and, from the sanatorium in Endenich, said how delighted he was “that Reinecke has come to Barmen as music director.”

Signs missing in the sources but musically necessary or legitimated through analogy have been placed in parentheses. The *Comments* at the end of this volume provide information about the various sources as well as about their discrepant readings.

We extend our cordial thanks to all libraries mentioned in the *Comments* for placing copies of the sources at our disposal.

Remagen, spring 2009
Ernst Herttrich

Préface

Dans une lettre de Robert Schumann à Felix Mendelssohn-Bartholdy, datée du 5 décembre 1845, on peut lire les lignes

suivantes: «C’est pour moi-même à la fois singulier et prodigieux que presque chaque motif qui se forme en moi recèle les caractéristiques de multiples combinaisons contrapuntiques, et ce sans que je pense le moins du monde à constituer des thèmes autorisant de telle ou telle manière l’utilisation du style sévère. Cela résulte involontairement, sans réflexion de ma part, et représente quelque chose de naturel, de spontané.» Vu l’aversion développée par Schumann pour les études contrapuntiques dispensées par son professeur Heinrich Dorn, une telle déclaration apparaît pour le moins surprenante, même si l’on considère que par ailleurs, son écriture pianistique présente d’emblée une sorte de pseudo-polyphonie se reflétant entre autres dans le fait que le compositeur a généralement l’habitude d’utiliser non pas une notation sous forme d’accords mais des hampes séparées. Mais le passage cité n’a plus rien d’étonnant si l’on tient compte du fait qu’il date de la fin d’une année où Schumann s’est occupé tout spécialement des formes contrapuntiques et où il a écrit quatre grandes fugues: les *Studien für Pedalflügel* op. 56 (Études pour piano à pédalier ou Études canoniques), les *Vier Skizzen für Pedalflügel* op. 58 (Quatre Esquisses pour piano à pédalier), les *Sechs Fugen über den Namen BACH für Orgel oder Pedalflügel* op. 60 (Six Fugues sur le nom de BACH pour orgue ou piano à pédalier) et les *Vier Fugen* op. 72 (Quatre Fugues). Le petit *Canon*, publié huit ans plus tard par Schumann comme pièce finale des *Albumblätter* op. 124, provient également de cette «année de la fugue».

On trouve dans les journaux de Robert et Clara de nombreuses notes qui se rapportent à cette nouvelle «passion». Clara s’exprime de façon circonstanciée le 23 janvier 1845: «Aujourd’hui nous avons entamé des études contrapuntiques, ce qui malgré la difficulté m’a procuré une grande joie, car j’ai bientôt vu, ce que je n’aurais jamais cru possible, une fugue construite par moi-même et bientôt plusieurs, car nous avons poursuivi régulièrement chaque jour les études. Je ne saurais assez remercier Ro-

bert pour sa patience à mon égard et je me réjouis doublement quand quelque chose me réussit [...] Mais lui-même s'est trouvé aussi entraîné dans une passion pour la fugue.»

Robert se montre plus succinct dans diverses notes de ses «Haushaltbücher» (carnets): «Commencé les études contrapuntiques avec Clara» (23 janvier); «Toujours avec zèle études de fugues avec Clara» (2 février); «Études de fugues zélées depuis 3 semaines» (18 février); «Petits ouvrages contrapuntiques» (23 février); «Fugue en ré mineur» (25 février); «2^e Fugue en ré mineur – sérénité» (4 mars); «2^e Fugue en ré mineur finie» (10 mars); «Dans la soirée idées=fugues=B a c h» (op. 60; 12 mars); «3^e Fugue en fa mineur finie – heureux» (14 mars); «4^e Fugue en Fa majeur finie» (20 mars).

Comme il ressort à la fois du journal de Clara et des notes de Robert, les études en commun se traduisent par la composition de fugues par Robert, mais aussi par Clara – lui, quatre fugues, elle, six préludes et fugues –, dont trois sur des thèmes de J. S. Bach, trois sur des thèmes de Robert. Dans une lettre du 23 mai 1845, Schumann propose des compositions de Clara aux Éditions C. F. Peters, écrivant dans la lettre d'accompagnement que c'est «probablement la première fois qu'une artiste s'est essayée dans ce genre certes beau mais difficile». Mais aucun accord n'est conclu et les trois Préludes et Fugues sur des thèmes de son époux sont finalement publiés chez Breitkopf & Härtel comme opus 16.

Pour des raisons inconnues, Schumann ne s'occupera que quatre ans plus tard de la publication de ses propres quatre fugues. Seule la Fugue n° 3 paraît en prépublication dans l'*Album van de Maatschappij: Tot Bevordering der Tonkunst. Nr. 7* (album de la société pour la promotion de la musique). Avec une lettre du 28 mai 1845, Schumann avait envoyé un manuscrit de la pièce à son ami hollandais Johannes Verhulst, écrivant à ce sujet: «Donne donc la fugue ci-jointe à Monsieur Vermeulen qui m'a demandé une contribution pour l'album de votre association. Je sollicite

une bonne relecture. Écris-moi pour me dire si le morceau te plaît. J'ai beaucoup écrit maintenant de cette sorte.» On ne connaît pas la date de parution exacte de cet album. L'album n° 6 est daté du 24 août 1846, l'album n° 8 du 23 août 1847. L'album n° 7 devrait donc se situer entre ces deux dates, éventuellement selon un intervalle de six mois, c'est-à-dire être sorti au mois de mars 1847 environ. Schumann était déjà en relation avec la *Maatschappij: Tot Bevordering der Tonkunst* depuis la fin des années 1830. Il travaillait comme membre du jury et établissait des expertises pour les compositions reçues par la société. En juin 1844, il était nommé «membre du Mérite» de la société.

Avant la mise sous presse des quatre fugues, Schumann les soumet une nouvelle fois à une révision minutieuse, effectuant à cette occasion des changements à de nombreux endroits. La fugue en fa mineur publiée dans l'Album de la société est corrigée à quelques endroits, elle aussi, si bien que les deux versions imprimées ne concordent pas entre elles. La lettre par laquelle le compositeur propose finalement les fugues, le 19 novembre 1849, à la maison d'édition André (Offenbach) est intéressante. «Je sais, écrit-il, que les fugues représentent un article difficilement praticable et je voudrais signaler sous ce rapport qu'il ne s'agit pas de trouver en elles (les fugues) des fugues formelles spécialement arides; ce sont, je le crois du moins, des pièces de caractère sous une forme seulement plus stricte». Ce passage de la lettre revêt une importance dans la mesure où selon la conception musicale de Schumann, «caractère» est un terme bien défini. Dans un article conçu dès 1834 pour un dictionnaire de conversation à l'usage des dames, Schumann écrit déjà: «“de caractère, musical” définit une composition lorsque s'exprime à travers elle de façon prédominante une conception, que celle-ci s'impose de telle sorte qu'aucune autre interprétation n'est possible [...] La musique “de caractère” se distingue de la musique pittoresque dans la mesure où elle expose les états d'âme alors que celle-ci décrit les “états de vie”; la plupart du temps

elles sont mêlées». Malheureusement, Schumann ne s'est pas exprimé quant au caractère des Fugues op. 72. Mais ce n'est peut-être pas un hasard si il n'est pas rare de voir attribués aux différentes pièces dans la littérature des caractères tels que *vital* (n° 2), *mélancolique* (n° 3) ou *plein d'humour et enjoué* (n° 4).

L'éditeur Johann August André refuse cependant de prendre en charge l'édition, soi-disant «tout à fait à l'encontre de son intention personnelle», mais son frère et associé Anton Friedrich Gustav croyait «que celle-ci avait un public trop restreint». Bien que Schumann ait essayé à plusieurs reprises dans les années suivantes de placer ses œuvres auprès de cette maison d'édition, aucun accord n'est intervenu. Les Fugues op. 72 sont finalement éditées en septembre 1850, par l'éditeur Friedrich Whistling, Leipzig. Dans son livre de correspondance, Schumann note au 19 avril 1850: «Whistling. Avec chant populaire [Volklied] (v. Feuchtersleben) [= op. 84]. Proposé celui-ci et les Fugues pour 10 louis d'or. Sinon, renvoyer sans délai les manuscrits et demande pour 1–2 ex. du 1^{er} cahier des ballades pour chœur [= op. 67].»

Carl Reinecke (1824–1910), le dédicataire, a été quelque temps collègue de Schumann au Conservatoire de Leipzig. Les deux hommes étaient liés d'amitié et Schumann, depuis l'asile d'Endenich, écrit encore combien il se réjouit «que Reinecke soit venu à Barmen pour y occuper le poste de directeur de Musique».

Les signes absents des sources mais nécessaires sur le plan musical ou pour raison d'analogie sont placés entre parenthèses. Les *Bemerkungen* ou *Comments* regroupées à la fin du volume renseignent sur les différentes sources ainsi que sur leurs diverses leçons.

Nous adressons nos remerciements cordiaux à toutes les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour les copies des sources mises à notre disposition.

Remagen, printemps 2009
Ernst Hertrich