

MARIA TERESA ARFINI

ANTONÍN REICHA E BEETHOVEN:
UNA RELAZIONE CONTROVERSA?

Estratto da:

IL SAGGIATORE MUSICALE
RIVISTA SEMESTRALE DI MUSICOLOGIA

Anno XVI, 2009, n. 1



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MMIX

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

Anno XVI, 2009, n. 1

Al lettore pag. 3

ARTICOLI

- MARIA TERESA ARFINI, *Antonín Reicha e Beethoven: una relazione controversa?* » 5
MARINA RAKU, *La "selezione naturale" nella cultura musicale sovietica e la ricezione del melodramma italiano* » 35
MATTEO NANNI, *"World Music" e globalizzazione della cultura: "Telemusik" di Karlheinz Stockhausen* » 75

INTERVENTI

- HERMANN DANUSER, *Exekution – Interpretation – Performance: zu einem begriffsgeschichtlichen Konflikt* » 103
ARNOLD JACOB SHAGEN, *Cantare e parlare nell'opera napoletana: un equivoco storiografico* » 123

RECENSIONI

L. ZACCONI, *Vita* (M. Privitera), p. 129 – J. MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien de Paris (1801-1831)* (G. de Van), p. 143 – P. BOULEZ, *"Le marteau sans maître"* (I. Pustijanac), p. 149 – *Lessico della letteratura musicale italiana, 1490-1950* (S. Ehrmann-Herfort), p. 152.

SCHEDE CRITICHE

- D. Daolmi, F. Piperno, P. Russo, P. Mechelli, G. Pestelli, A. Faini e Fr. Tirro su C. S. GETZ (p. 157), J. W. HILL (p. 159), G. SCHIASSI - A. SCALFARO - T. BALBO - G. AQUILINI (p. 161), A. S. GARLINGTON (p. 163), FR. MAES (p. 167), M. SPITZER (p. 170) e V. CAPORALETTI (p. 174).
NOTIZIE SUI COLLABORATORI » 177
LIBRI E DISCHI RICEVUTI » 179

La redazione di questo numero si è chiusa il 31 dicembre 2009

Redazione

Dipartimento di Musica e Spettacolo - Università di Bologna
Via Barberia 4 - 40123 Bologna - Tel. 051.20.92.000 - Fax 051.20.92.001
e-mail: segreteria@saggiatoremusicale.it

Amministrazione

Casa Editrice Leo S. Olschki
Viuzzo del Pozzetto 8 - 50126 Firenze - Conto corrente postale 12.707.501
e-mail: periodici@olschki.it - Tel. (+39) 055.65.30.684 - Fax (+39) 055.65.30.214

2009: ABBONAMENTO ANNUALE – ANNUAL SUBSCRIPTION
ISTITUZIONI – INSTITUTIONS

La quota per le istituzioni è comprensiva dell'accesso on-line alla rivista.
Indirizzo IP e richieste di informazioni sulla procedura di attivazione
devono essere inoltrati a periodici@olschki.it

*Subscription rates for institutions include on-line access to the journal.
The IP address and requests for information on the activation procedure
should be sent to periodici@olschki.it*

Italia: € 75,00 • Foreign € 108,00

PRIVATI – INDIVIDUALS (solo cartaceo – print version only)

Italia: € 58,00 • Foreign € 83,00

(segue in 3^a di coperta)

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

fondata da Lorenzo Bianconi, Renato Di Benedetto, F. Alberto Gallo,
Roberto Leydi e Antonio Serravezza

COMITATO DIRETTIVO

Marco Beghelli (Bologna), Lorenzo Bianconi (Bologna), Gianmario Borio (Cremona),
Andrea Chegai (Arezzo; responsabile delle recensioni), Fabrizio Della Seta (Cremona),
Paolo Fabbri (Ferrara), Paolo Gallarati (Torino), Maurizio Giani (Bologna),
Philip Gossett (Chicago-Roma), Paolo Gozza (Bologna),
Adriana Guarnieri Corazzol (Venezia), Giorgio Pestelli (Torino),
Raffaele Pozzi (Roma), Alessandro Roccatagliati (Ferrara),
Cesarino Ruini (Bologna), Daniele Sabaino (Cremona),
Nico Staiti (Bologna), Luca Zoppelli (Friburgo nello Uechtland)

DIRETTORE

Giuseppina La Face Bianconi (Bologna)

CONSULENTI

Levon Akopjan (Mosca), Loris Azzaroni (Bologna),
Andrew Barker (Birmingham), Hans Bäßler (Hannover),
Margaret Bent (Oxford), Bonnie J. Blackburn (Oxford),
Juan José Carreras (Saragozza), Giulio Cattin (Padova),
Irène Deliège (Liegi), F. Alberto Gallo (Bologna),
Michel Huglo (College Park), Jin Jingyan (Pechino),
Joseph Kerman (Berkeley), Lewis Lockwood (Cambridge, Ma.),
Miguel Ángel Marín (Logroño), Ulrich Mosch (Basilea),
Manfred Hermann Schmid (Tübingen), Tilman Seebass (Innsbruck),
Wilhelm Seidel (Lipsia), Richard Taruskin (Berkeley), Gilles de Van (Parigi)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Andrea Dell'Antonio (Austin; *abstracts* inglesi),
Gioia Filocamo (Terni), Saverio Lamacchia (Gorizia),
Giorgio Pagannone (Chieti), Elisabetta Pasquini (Bologna; redattore capo),
Anna Quaranta (Bologna), Paolo Russo (Parma),
Gabriella Sartini (Bologna)

Hanno collaborato come redattori:

Francesco Lora, Francesco Scognamiglio e Maria Semi (Bologna)

Gli articoli inviati al «Saggiatore musicale», o da esso richiesti, vengono sottoposti all'esame di membri del comitato direttivo e consulenti esterni: i pareri vengono integralmente comunicati per iscritto agli autori. I dattiloscritti, in lingua francese, inglese, italiana, spagnola o tedesca, vanno inoltrati alla Redazione in quattro copie accompagnate da un *abstract* (25-35 righe); non vengono restituiti. Sarà data la preferenza agli articoli che non eccedono le 25 pagine a stampa (circa 70000 battute, circa 11600 parole in inglese).

MARIA TERESA ARFINI

Torino

ANTONÍN REICHA E BEETHOVEN: UNA RELAZIONE CONTROVERSA?

Antefatto

Invece di tutto quel chiasso per un nuovo metodo di variazioni come farebbero i nostri signori vicini, i gallo-franchi, e come fece, per esempio, un certo compositore francese [*scil.* Reicha] presentandomi delle fughe *après une nouvelle Méthode*, consistente nel fatto che la fuga non è più una fuga ecc. – ho voluto semplicemente far notare al “non conoscitore” che queste variazioni si distinguono dalle altre e ho creduto di farlo nel modo meno ricercato e meno vistoso mediante il breve preambolo, che La prego di voler apporre sia alle piccole sia alle grandi variazioni; in che lingua o in quante lingue, lascio fare a Lei, visto che noi, poveri tedeschi, siamo costretti a parlare in tutte le lingue – Ecco la dichiarazione:

“Dato che queste variazioni sono ben diverse dalle mie precedenti, anziché contrassegnarle con un numero come le altre (per es.: n. 1, 2, 3 ecc.) le ho annoverate nell’elenco ufficiale delle mie composizioni maggiori tanto più che anche i temi sono miei”.¹

Così scrive Beethoven nella lettera inviata a Breitkopf & Härtel intorno al 18 dicembre 1802. Si riferisce alle Variazioni op. 34 e op. 35, che verranno pubblicate dagli editori lipsiensi nell’aprile e nell’agosto 1803, senza alcun preambolo. Il compositore francese citato all’inizio della lettera è Antonín Reicha. Nell’auto-grafo della lettera si intravede il suo nome sotto una marcata cancellatura.²

Queste pagine ampliano un intervento presentato nell’VIII Colloquio di musicologia del «Saggiatore musicale» (Bologna, 19-21 novembre 2004). Desidero ringraziare Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli per aver letto e commentato questo scritto nelle sue versioni preliminari, i revisori anonimi per i preziosi suggerimenti offerti, e Xoán M. Carreira per avermi fornito alcuni spunti sulla relazione tra Beethoven e Reicha.

¹ Si cita l’epistolario di Beethoven nella trad. it. di Luigi Della Croce (L. VAN BEETHOVEN, *Epistolario*, I: 1783-1807, Milano, Skira, 1999, p. 245); il testo originale in ID., *Briefwechsel Gesamtausgabe*, I: 1783-1807, a cura di S. Brandenburg, München, Henle, 1996.

² Uno studio particolareggiato sul giudizio implicito dato in questa lettera da Beethoven su Rei-

Reicha era nato a Praga nel 1770, lo stesso anno di Beethoven; di lì era fuggito nel 1781 poiché, come si legge nell'autobiografia,³ dopo la prematura scomparsa del padre nessuno più si curava della sua educazione. Aveva trovato ospitalità presso lo zio paterno Josef, Konzertmeister a Wallenstein; dallo zio ricevette anche un'ottima educazione musicale. Quando nel 1785 Josef Reicha, eccellente violoncellista, divenne Konzertmeister dell'Elettore di Colonia, anche il giovane Antonín si trasferì a Bonn come flautista e violinista nella Hofkapelle cittadina; al suo fianco suonavano Franz Ries e Andreas Romberg, violini, e Ludwig van Beethoven, viola.⁴ Antonín Reicha e Beethoven studiarono insieme composizione con Christian Gottlob Neefe.⁵ Incoraggiati da costui, si iscrissero insieme alla Facoltà di Filosofia nella neonata Università di Bonn; inoltre, Reicha attesta di aver fatto assai di sovente il voltapagine nei concerti pianistici di Beethoven.

Nel 1792 Beethoven lasciò definitivamente Bonn per Vienna, dove si recò per studiare con Franz Joseph Haydn. Dal canto suo, con l'occupazione francese del 1794 Reicha dovette lasciare Bonn per riparare ad Amburgo. Alla fine del 1799 si trasferì per la prima volta a Parigi, ove tentò la fortuna come compositore operistico. Non avendo riscosso successo, nell'autunno 1802 si spostò a Vienna; qui entrò in contatto con Haydn, con Albrechtsberger e con Salieri, il suo compositore ideale, e incontrò ancora una volta Beethoven.

L'epistolario beethoveniano reca alcune testimonianze del rinnovato rapporto con Reicha a Vienna: Beethoven parla amichevolmente di lui in una lettera del novembre 1802, e qualche mese dopo il fratello Karl lo raccomanda agli editori Breitkopf & Härtel;⁶ nell'autobiografia Reicha invece non menzio-

cha si legge in H.-W. KÜTHEN, *Beethovens "wirklich ganz neue Manier" – eine Persiflage*, in *Beiträge zu Beethovens Kammermusik: Symposion Bonn 1984*, a cura di S. Brandenburg e H. Loos, München, Henle, 1987, pp. 216-224, ove si riproduce anche l'autografo della lettera.

³ Cfr. A. REICHA, *Notes sur Antoine Rejcha*, autobiografia ms.; una copia, redatta intorno al 1824 dalla figlia del compositore Antoinette, è conservata negli archivi dell'Opéra di Parigi (cartone 2073). Ulteriori informazioni sulla biografia di Reicha si leggono in O. ŠOTOLOVÁ, *Antonín Rejcha: A Biography and a Thematic Catalogue* (1977), Praha, Supraphon, 1990. Sul rapporto col giovane Beethoven, cfr. anche E. BÜCKEN, *Beethoven und Anton Reicha*, «Die Musik», XII, 1912/13, pp. 341-345.

⁴ Cfr. *Thayer's Life of Beethoven*, a cura di E. Forbes, Princeton, Princeton University Press, 1967, I, p. 95.

⁵ Neefe si era formato a Lipsia, ove aveva ricevuto sostegno da Johann Adam Hiller, successore di Bach nella Thomasschule; egli introdusse i due giovani musicisti allo studio dell'arte bachiana, fornendo peraltro a Beethoven una copia manoscritta del *Clavicembalo ben temperato* (cfr. *Thayer's Life of Beethoven* cit., I, p. 34 sg.).

⁶ Nella lettera di Beethoven a Nikolaus Zmeskill del novembre 1802 si legge: «Ognuno di loro [scil. i fabbricanti di pianoforti] vuol farmi un pianoforte proprio come lo voglio io, così Reicha è stato vivamente pregato dal fabbricante del suo pianoforte di convincermi a lasciargliene fare uno per me ... Oggi verso le 12 ... viene a trovarmi uno straniero, un francese, così il signor R.[eicha] avrà il piacere di vedermi costretto a fare sfoggio della mia arte sul piano di Jakesch – *Ad notam* –

na affatto il nuovo contatto con l'amico d'un tempo, mentre negli anni di Bonn aveva parlato dell'amicizia con Beethoven in termini entusiastici. Inoltre, sarà sempre Haydn e non Beethoven a essere additato da Reicha come esempio per i giovani compositori: come nel *Traité de mélodie* (1814), dove il boemo dichiara esplicitamente l'eccellenza di Haydn nel variare le melodie,⁷ mentre nel suo maggior lavoro teorico, il *Traité de haute composition musicale* (1824-26), prende a modello la struttura degli Andanti di Haydn, da imitare per imparare a scrivere variazioni.⁸ Nei trattati della maturità non compaiono esempi tratti da composizioni beethoveniane:⁹ tanto che nell'edizione tedesca del *Traité* più tardo Czerny si sentirà in dovere di inserire un'appendice con analisi di pezzi di Beethoven.¹⁰

In quell'autunno del 1802 quasi certamente Reicha sottopose al giudizio di Beethoven il manoscritto delle *Trente-six fugues pour le pianoforte, composées d'après un nouveau système* op. 36,¹¹ ricavandone il commento di cui so-

Se vuol venire anche Lei, ci divertiremo; perché in seguito noi, cioè Reicha, il nostro miserabile regio barone e il francese, andremo a mangiare tutti insieme ...» (BEETHOVEN, *Epistolario* cit., p. 237). Inoltre, il 22 gennaio 1803 Kaspar Karl van Beethoven scrive agli editori Breitkopf & Härtel: «Il sig. Anton Reiche, che è appena arrivato da Parigi, mi ha pregato (è una mia vecchia conoscenza) di offrirLe alcune sue opere, che sono pure molto belle e che posso cederLe per un prezzo conveniente. Tre quartetti per 2 violi., viola e violonc. per 50 ducati [Quartetti op. 48 oppure op. 49]; tre sinfonie 60 ducati [le Op. 41 e 42, e una terza inedita]; una sonata per clavicemba. e flauto 20 ducati [Op. 54]; un trio per due violii [sic!] e violonc. 15 ducati [senza numero d'op.]; un concerto per violino 20 ducati [non identificabile]; tre sonate per clavi. 60 ducati [Op. 46]; tre sonate per clavi. e violino 60 ducati [Op. 44 in Do maggiore, e Op. 55 in Si, maggiore e Mi, maggiore]. Tutti lavori molto ben fatti» (*ibid.*, p. 250).

⁷ «Septième proposition, qui a pour but de varier (ou broder) une phrase, un motif et une période. Il ne s'agit ici de varier à la manière moderne, où l'harmonie est plus que la mélodie, et où l'on ne reconnaît presque jamais l'objet qu'on varie. Il est très important pour un compositeur de savoir bien varier un chant, et de le varier de manière qu'on en puisse facilement reconnaître les idées originales ... C'est encore en ce point que Haydn excelle dans la musique instrumentale. Les variations mélodiques se font en changeant la valeur des notes qui expriment les idées à varier; car, le reste, comme la durée des idées, leur mesure, leurs cadences et leurs rythmes doivent rester intacts» (A. REICHA, *Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie, suivi d'un supplément sur l'art d'accompagner la mélodie par l'harmonie, lorsque la première doit être prédominante, le tout appuyé sur les meilleurs modèles mélodiques*, I, Paris, Scherff, 1814, p. 87).

⁸ «Coupes des variations. Il s'agit ici des variations dans le genre des Andante variés de Haydn. Le motif, ou le thème, est l'objet principal dans cette coupe. Il est ordinairement composé de deux petites reprises» (ID., *Traité de haute composition musicale, faisant suite au cours d'harmonie pratique et au traité de mélodie*, II, Paris, Zetter, s.d. ma ca. 1824-26, p. 303).

⁹ Da una testimonianza di Hector Berlioz apprendiamo che il Reicha maturo, di lui professore di composizione, era abbastanza scettico riguardo le opere di Beethoven: ne accennava appena agli allievi, e ironizzava sugli entusiasmi che esse suscitavano (cfr. il «Journal des Débats», 3 luglio 1836).

¹⁰ Cfr. A. REICHA, *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, trad. di C. Czerny, 4 voll., Wien, Diabelli, ca. 1832-34.

¹¹ A Parigi Reicha aveva già pubblicato dodici di queste fughe, e cioè le n. 21, 1, 22, 4, 23, 2, 20, 25, 8, 26, 35 e 27: cfr. A. REICHA, *Douze fugues pour le piano composées et dédiées aux citoyens Mébul, Cherubini, Gossec, Le Sueur et Martini*, Paris, Imbault, 1799-1800. Beethoven possedette poi anche la prima edizione tedesca, stampata a Vienna con ogni probabilità nel 1803 o al più tardi nel

pra. Come si è visto, Beethoven cancellò il riferimento diretto a Reicha e rivolse la sua critica essenzialmente alla moda (francese) della novità a tutti i costi, a lui assai invisa ma cui il boemo aveva invece aderito. Nondimeno, si era espresso senza mezzi termini sul reale valore della raccolta: la novità consisterebbe soltanto nel fatto che «la fuga non è più una fuga». E non sarà stato meno duro nel parlarne con l'autore.

Reicha si sentì in dovere di replicare all'attacco: con la seconda edizione dell'opera, nel 1805, fece uscire una prefazione intitolata *Über das neue Fugensystem*.¹² Qui l'autore dapprima ricorda il successo ottenuto dall'edizione parziale delle fughe pubblicata in Francia,¹³ indi caldeggia la necessità di svecchiare la fuga facendola ritornare, da mero e arido esercizio scolastico qual era divenuta, musica vitale e aggiornata. Molto accurata è la discussione degli elementi senza i quali una fuga cessa di essere tale, che risultano tutti riconducibili al trattamento contrappuntistico di un soggetto dato. Gli altri aspetti tecnici hanno solo valore marginale: poco importano il modo in cui il controsoggetto viene introdotto, il tipo di modulazioni e la necessità di tornare nella tonalità d'impianto a fine brano; e poco importa la selezione dei temi da utilizzare come soggetti di fuga. Dunque, per Reicha le fughe scritte «secondo il nuovo sistema» sono davvero fughe; tutte le eccezioni sono segnalate: la fuga XIV reca il titolo *Fugue-Fantaisie*; la conclusione della fuga XXVIII è denominata *Coda*; e così l'inizio della fuga XXVII, *Introduction*. Per giustificare il fatto che la maggioranza dei pezzi nella raccolta termini in tonalità differente da quella d'impianto, Reicha dichiara di aver sperimentato il fatto che in una fuga l'ascoltatore non ricorda affatto la tonalità d'inizio, e non è disturbato da un definitivo allontanamento da essa. Non è dunque per ignoranza delle regole dell'armonia che egli ha scritto le fughe in codesta maniera; una maniera che, al contrario, è frutto di anni di studio dell'armonia barocca e classica.¹⁴

La «nouvelle Méthode» di Reicha sembrerebbe avere anche altre conseguenze. Nella lettera scritta da Beethoven agli editori Breitkopf & Härtel il 18 ottobre 1802, appena dopo l'arrivo di Reicha a Vienna, si legge:

Visto che mio fratello Le sta scrivendo, aggiungo ancora quanto segue – Ho composto due serie di variazioni, l'una di otto [Op. 34], l'altra di trenta variazioni [Op. 35] –

1804 (cfr. A. GRÄFFER, *Nachlassverzeichnis Ludwig van Beethovens mit Eintragungen Jacob Hotschevars*, ms. Bonn, Beethoven-Haus, NE 79, n. 229 a p. 10).

¹² Cfr. *36 Fugen für das Pianoforte nach einem neuen System von A. R. mit einem Zusatz über das neue Fugensystem*, Wien-Leipzig, Chemische Druckerei - Breitkopf & Härtel, 1805.

¹³ Cfr. nota 11.

¹⁴ Per un inquadramento delle posizioni teoriche di Reicha sulla fuga, corredato anche da un cenno alla disapprovazione di Beethoven, si veda W. KIRKENDALE, *Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music* (1966), Durham, Duke University Press, 1979, pp. 193-199; una più ampia disamina di *Über das neue Fugensystem* si trova anche in SOTOLOVÁ, *Antonín Rejcha* cit., pp. 23-25.

Tutte e due le serie sono elaborate in maniera veramente nuova e ognuna in modo diverso e distinto, preferirei di gran lunga che fosse Lei a pubblicarle, ma alla tassativa condizione che il compenso sia di 50 ducati, per tutte e due le serie – Non lasci cadere questa offerta, perché Le assicuro che non si pentirà di aver accettato queste due opere – Ciascun tema è trattato in maniera peculiare e del tutto diversa dall'altro, di solito, sono gli altri a dirmi se le mie idee sono nuove, io non me ne rendo mai conto da solo, ma questa volta – posso io stesso assicurarLe che entrambe le opere sono state composte in un mio stile del tutto originale.¹⁵

Hans-Werner Küthen sostiene che la famosa dichiarazione beethoveniana sulla «maniera veramente nuova» di comporre altro non sarebbe che una reazione al nuovo metodo così sfacciatamente – per Beethoven – sbandierato da Reicha. Secondo Küthen si tratterebbe dunque soltanto di una presa in giro, di una mistificazione, e non avrebbe quindi alcun valore declaratorio circa le due raccolte di variazioni.¹⁶

Il presente studio non mira a presentare altre riflessioni sulla presenza o meno di novità nelle Op. 34 e 35.¹⁷ Si vogliono piuttosto discutere alcuni spunti che s'intrecciano nelle affermazioni beethoveniane e nelle reazioni di Reicha appena citate. In primo luogo, Reicha rispose subito al giudizio di Beethoven sulle sue fughe, difendendo la loro natura di “fughe”, ancorché d'una nuova maniera. E proprio questa fu la definizione impiegata da Beethoven. Come si sarà posto allora Reicha verso le composizioni beethoveniane della «nuova maniera»? Possiamo rintracciare alcune sue composizioni che ne portino avanti le istanze? E in secondo luogo, è plausibile che Beethoven sia stato in una certa misura influenzato da Reicha, ch'egli osteggiava sì a parole, ma forse non nei fatti?

Reicha guarda a Beethoven

In quegli anni a Vienna pullulavano le edizioni di facili raccolte di variazioni per pianoforte su motivi operistici in voga, e si moltiplicavano le improvvisazioni di variazioni virtuosistiche da concerto, tanto da far dire a un recensore della «Allgemeine musikalische Zeitung» che era in corso una sorta di

¹⁵ BEETHOVEN, *Epistolario* cit., p. 225.

¹⁶ Cfr. KÜTHEN, *Beethovens "wirklich ganz neue Manier"* cit., p. 221.

¹⁷ Cfr. E. DERR, *Beethoven's Long-Term Memory of C. P. E. Bach's Rondo in E Flat, W. 61/1 (1787), Manifest in the Variations in E Flat for Piano, Opus 35 (1802)*, «The Musical Quarterly», LXX, 1984, pp. 45-76; ST. KUNZE, *Die "wirklich ganz neue Manier" in Beethovens Eroica-Variationen op. 35*, «Archiv für Musikwissenschaft», XXIX, 1972, pp. 124-149; E. R. SISMAN, *Haydn and the Classical Variation*, Cambridge, Ma. - London, Harvard University Press, 1993; G. STANLEY, *The "wirklich ganz neue Manier" and the Path to It: Beethoven's Variations for Piano, 1783-1802*, «Beethoven Forum», III, 1994, pp. 53-79; K. VON FISCHER, *Eroica-Variationen op. 35 und Eroica-Finale*, «Schweizerische Musikzeitung», LXXXIX, 1949, pp. 282-286.

“epidemia” di variazioni.¹⁸ Anche Beethoven non ne fu indenne: circa le sue dieci variazioni WoO 73 si poté leggere addirittura che «Gut zu variiren versteht er nicht».¹⁹ Dunque, la polemica beethoveniana sulla «nuova maniera», reale o mistificatoria che sia, è comunque una risposta a quel notevole fermento intorno al genere delle variazioni.

Dal canto suo, Reicha si presentò nell'arengo con *L'art de varier ou 57 variations pour le piano forte* op. 57, edita a Lipsia da Breitkopf & Härtel alla fine del 1804.²⁰ L'opera è organicamente concepita per illustrare ogni sorta di tecnica di variazione su tema dato: s'inserisce dunque nella tradizione dei *musikalische Kunstbücher* ('libri dell'arte musicale'),²¹ come l'*Offerta musicale* e l'*Arte della fuga* di Bach. Giacché si tratta di un'opera abbastanza inconsueta per l'epoca, per l'appunto un *Kunstbuch* e non un trattato come quelli che Reicha comincerà a scrivere dieci anni più tardi, viene da chiedersi perché il compositore abbia scelto proprio questa forma, e quale sia il suo rapporto con la presunta «nuova maniera» beethoveniana.

Prima di affrontare tali questioni è però necessaria una breve descrizione dell'*Art de varier*. Nelle 57 variazioni si incontrano tre tipi principali di tecnica variativa:²² la tecnica melodico-armonica, vale a dire la tecnica della variazione figurata classica, che conserva il profilo melodico e la struttura armonico-metrica del tema (con questa tecnica sono scritte per esempio la maggior parte delle variazioni per pianoforte di Mozart); la tecnica di variazione contrappuntistica su cantus firmus, che mantiene pressoché inalterata la melodia facendola circolare tra le voci e contrappuntandola in maniera sempre nuova (questa è la tecnica impiegata in moltissime serie di variazioni rinascimentali e barocche, che si basano su melodie gregoriane, canzoni profane e, in area tedesca, soprattutto di corali luterani, come ad esempio le variazioni della *Tabulatura nova* di Samuel Scheidt, del 1624, oppure le Partite per organo di

¹⁸ Cfr. «Allgemeine musikalische Zeitung», I, 1799, col. 367.

¹⁹ *Ibid.*, col. 607.

²⁰ L'uscita del volume, dedicato al principe Luigi Ferdinando di Prussia, è annunciata dagli editori Breitkopf & Härtel sulla «Allgemeine musikalische Zeitung» nel novembre 1804.

²¹ Scrive Erich Schenk: «Unter einem musikalischen Kunstbuch versteht man eine Lehrschrift, in der der Verfasser die Quintessenz seines kompositorischen Könnens niederlegt, und zwar nicht mit Worten und eingestreuten Notenbeispielen, wie dies heute bei Kompositionslehrbüchern der Fall ist, sondern an Hand von Tonstücken verschiedenen Umfangs, die bei zunehmender Schwierigkeit aus dem Bereich des schulmäßigen Erlernbaren zu Werken fortschreiten, die der praktischen Kunstübung dienen» (E. SCHENK, *Das "Musikalische Opfer" von Johann Sebastian Bach* (1953), nei suoi *Ausgewählte Aufsätze, Reden und Vorträge*, Graz-Wien-Köln, Böhlau, 1967, pp. 61-72: 63 sg.). Tra gli altri esempi di *musikalische Kunstbücher* vanno citati gli *Artifici musicali* di Giovanni Battista Vitali (1689) e lo *Harmonischer Baum* di Johann Theile (1691).

²² La tassonomia e la terminologia sono desunte da R. U. NELSON, *The Technique of Variation: A Study of the Instrumental Variation from Antonio de Cabezón to Max Reger*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1949.

Bach); e la tecnica di variazione su schema armonico-metrico, ove soltanto questo elemento del tema è mantenuto (un esempio per tutti, le Variazioni Goldberg di Bach).

Nell'opera di Reicha non vi è sempre una distinzione netta fra le prime due tecniche: le variazioni contrappuntistiche presentano infatti quasi sempre un fraseggio di tipo classico, e conservano per lo più lo schema armonico-metrico del tema. (Haydn, modello compositivo per eccellenza di Reicha, aveva scritto numerose variazioni con tecnica mista, melodico-armonica e su cantus firmus: per esempio nel Poco adagio del Quartetto op. 76 n. 3; nel primo movimento – tema, tre variazioni e fuga – del Quartetto op. 76 n. 6; e nell'Andante del Quartetto op. 77 n. 2.²³) Invece la terza tecnica prevede molta libertà nelle armonie, permessa soprattutto dalla particolare conformazione del tema, di cui spesso è mantenuto soltanto lo schema metrico-ritmico e non quello armonico, fatti salvi l'esordio e la conclusione nella tonalità d'impianto (come avverrà in moltissimi cicli di variazioni dell'Ottocento). A partire dalla variazione XL figurano inoltre alcune variazioni libere che mantengono solo esili legami col tema, per lo più sottoposto a rielaborazione, sotto forma di reminiscenze della melodia. Troviamo inoltre variazioni propriamente "caratteristiche" in stile di danza e di marcia.

Come nei cicli di variazioni "caratteristiche" dell'Ottocento, la raccolta alterna variazioni di differente concezione. Un raffinato precedente si riscontra nelle 24 variazioni beethoveniane WoO 65 sull'arietta «Venni amore» di Vincenzo Righini. In esse il tema viene analizzato e scomposto nei suoi elementi costitutivi: si alternano variazioni che isolano gli elementi lirici del tema, variazioni che recuperano solo gli elementi non lirici, e variazioni che infine riassumono entrambi gli elementi, a mo' di ripresa del tema.²⁴ Le variazioni Righini furono pubblicate a Magonza nel 1791, e poi a Vienna nel 1802: senz'altro Reicha le conosceva. Il boemo organizza infatti la sua raccolta seguendo una disposizione simmetrica: le 57 variazioni sono disposte in gruppi caratterizzati dall'alternanza tra le tre tecniche variative sopra elencate. Per esempio, dopo le prime due variazioni scritte secondo la tecnica melodico-armonica, dal carattere introduttivo, le variazioni dalla III alla X sono ora su cantus firmus ora su schema armonico-metrico; seguono due variazioni su schema armonico-metrico e tre variazioni su cantus fir-

²³ Nella scrittura quartettistica l'aspetto contrappuntistico è però sempre stato assai rilevante. Anche per quel che riguarda il cosiddetto "lavoro tematico" riscontrato nelle ultime variazioni con tecnica di cantus firmus dell'Op. 57, il modello di riferimento è Haydn che, per esempio, comincia la seconda variazione nell'Adagio del Quartetto op. 55 n. 3 con un'imitazione sulla testa del tema.

²⁴ Scrive Glenn Stanley: «The design of WoO 65 suggests that Beethoven consciously composed on the basis of a structural principle that unifies the entire cycle and legitimizes its length: a remarkably consistent character contrast ... between adjacent single variations or clusters» (STANLEY, *The "wirklich gantz neue Manier"* cit., p. 67).

mus; indi la variazione XVI, in stile di Giga, delimita il primo gruppo con una netta variazione del metro – ora $\frac{6}{8}$ invece di $\frac{4}{4}$ del tema – e un ampliamento della struttura. Tale funzione è rivestita, oltre che dalle altre variazioni in forma di marcia e di danza (la XXXI, Marcia funebre; la XL, Minuetto in $\frac{3}{4}$; la LII, Gavotta), anche da variazioni che paiono vere e proprie riprese del tema (la XIV, la XXIX, la XXXV e la XLVIII) e che, proprio come nelle Variazioni Righini di Beethoven, vengono in genere presentate dopo progressivi allontanamenti da esso.

Anche nella successione delle tonalità si osserva una simmetria:

tema	var. I-III
Fa magg. I	Fa magg. I

var. IV	var. V-VII	var. VIII	var. IX-XXI	var. XXII
Fa min. i	Fa magg. I	Re min. vi	Fa magg. I	Re \flat magg. VI \flat

var. XXIII	var. XXIV-XXX	var. XXXI	var. XXXII-LVI	var. LVII
Fa min. i	Fa magg. I	Re min. vi	Fa magg. I	Fa min. i

Tuttavia, ad eccezione della variazione XXII, su cui ritornerò in dettaglio, Reicha impiega solo la tonalità d'impianto, quella del relativo minore e quella della variante minore della tonalità d'impianto, e si attiene agli schemi tonali consueti nei cicli di variazioni a lui coevi. È dunque lontano dagli esperimenti dell'Op. 34 di Beethoven, ove le sei variazioni sono poste in tonalità a distanza di una terza inferiore l'una dall'altra;²⁵ ed è pure lontano dalle proprie successive teorizzazioni.²⁶

Da questa panoramica si evince che tutte le tecniche di variazione note all'epoca sono state impiegate, e di ciascuna figurano numerose differenti appli-

²⁵ Le tonalità sono: Fa maggiore (tema), Re maggiore, Si \flat maggiore, Sol maggiore, Mi \flat maggiore, Do minore, Fa maggiore; l'esperimento peraltro era già stato anticipato nelle variazioni WoO 76 (1799): tema e var. I-IV in Fa maggiore; var. V in Re minore; var. VI in Si \flat maggiore; var. VII-VIII in Fa maggiore.

²⁶ «Quand on veut faire beaucoup de variations sur un seul motif, il n'est pas nécessaire qu'elles restent toutes dans le même ton. En supposant que le ton principal soit Ré majeur, on peut faire une variation en La majeur; une autre en Sol majeur; une troisième en Ré mineur, et une quatrième en Si mineur, suivie chacune d'une ou de deux variations en Ré majeur. La difficulté est de trouver une occasion convenable où l'on puisse employer un grand nombre de variations» (REICHA, *Traité de haute composition musicale* cit., II, p. 304).

cazioni. Unica assente la tecnica su basso ostinato, della quale però è utilizzata la diretta filiazione: la variazione su schema armonico-metrico, liberata dal giogo armonico del basso costantemente ripetuto, che doveva pesare assai a Reicha.

La struttura dell'opera appare dunque compendiaria, e vi prevale un intento didascalico. Nel predisporre il piano complessivo, Reicha non segue nessun modello in particolare. Delle variazioni tardo-settecentesche latitano alcuni importanti elementi strutturali: non vi è il progressivo incremento di moto, e soprattutto manca la coppia di variazioni 'Adagio, cantabile / Allegro' in posizione conclusiva. Parimenti, non è rintracciabile un modello più antico. Infine, in taluni punti l'articolazione della scrittura pianistica è notevolmente all'avanguardia: ad esempio nelle variazioni XVII, XXI, XXV e XXVI compare l'indicazione «senza sordini», che invita a suonare con gli smorzatori sollevati, così come aveva già fatto Beethoven in alcuni pezzi pianistici, come il ben noto primo movimento della *Sonata quasi una fantasia* in Do# minore, op. 27 n. 2.

Né si esauriscono qua, le suggestioni beethoveniane. A un esame un po' più attento emerge una relazione abbastanza stretta, anche se un poco ambigua, con una composizione di Beethoven in particolare: l'Op. 35, le variazioni della «nuova maniera». Si veda anzitutto il tema:

THÈME
Andante

basso del tema

Es. mus. 1 – ANTONÍN REICHA, *L'art de varier* op. 57, tema.

(continua)

Es. mus. 1 – Continuazione e fine.

Esso è articolato in maniera anomala: quattro battute alla voce superiore sola; quattro battute a due parti; ripresa: due battute a tre parti, due battute a quattro. L'entrata progressiva delle voci parrebbe alludere all'*Introduzione col basso del tema* dell'Op. 35 di Beethoven, con le successive presentazioni del basso solo, indi contrappuntato a due, a tre e a quattro voci:²⁷

INTRODUZIONE col Basso del Thema

Allegretto vivace

A due

Es. mus. 2 – LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Variazioni op. 35, Introduzione col basso del tema*, batt. 1-4 di ciascun brano.

²⁷ La letteratura musicologica ha ampiamente discusso il carattere del tutto peculiare di questo basso, quasi caricatura di un basso ostinato, e dei tre contrappunti che presentano il materiale tematico *in fieri* contrapponendolo al basso che si sposta nelle diverse voci. Si vedano almeno C. DAHLHAUS, *Beethoven e il suo tempo* (1987), Torino, EDT, 1990, p. 175; e KUNZE, *Die "wirklich gantz neue Manier"* cit., pp. 132-134.

The image shows two systems of musical notation. The first system is labeled "A tre" and "p". It consists of two staves: the upper staff has a treble clef and a whole note, and the lower staff has a bass clef and a melodic line. The second system is labeled "A quattro" and "sf". It also consists of two staves: the upper staff has a treble clef with chords and the lower staff has a bass clef with a melodic line. Both systems end with "ecc.".

Es. mus. 2 – fine.

Solo di allusione si tratta. Il tema di Reicha, che per quattro battute è semplicemente una linea melodica e per altre quattro è a due sole voci, ha anzitutto un'implicazione pratica: è aperto a ogni sorta di riarmonizzazione, caratteristica che Reicha sfrutta da subito fino ai limiti della praticabilità. Difatti, sino a batt. 8 non esiste un reale schema armonico, ma solo un'ipotesi di esso: ogni armonizzazione è già di fatto una variazione.

La presentazione separata delle semifrasi melodiche sembra avere inoltre una funzione didascalica: il tema di per sé quasi scandisce un'analisi degli elementi tematici, volta a chiarire le loro successive elaborazioni contrappuntistiche. Anche il breve frammento melodico – in apparenza irrilevante – che nell'Es. mus. 1 (qui a p. 13 sg.) è indicato come “basso del tema”, nel corso della raccolta godrà di autonomia e peso considerevoli. Tali sono le peculiarità compositive anche della beethoveniana Op. 35, fondata sulla scomposizione e funzionalizzazione dei singoli componenti tematici: basso, melodia tematica e schema armonico-metrico.²⁸

A rafforzare l'idea di allusione a Beethoven contribuisce pure la prima variazione: una ornamentazione in semicrome della frase tematica (*a*) e (*a'*) (cfr. l'Es. mus. 1) che diventa contrappunto, per via d'iterazione della figura iniziale, delle frasi (*b*) e (*c*) (*a tre*) e che, ripresentata all'ottava alta, contrappunta il “basso del tema” nelle quattro battute conclusive:

²⁸ Si veda in particolare l'analisi di KUNZE, *Die "wirklich gantz neue Manier"* cit.

VAR. I

a) figurato

a') figurato

b)

c)

a) figurato

basso del tema

a') figurato

Questa variazione pare un compendio dell'*Introduzione* beethoveniana: non è ancora propriamente in contrappunto rivoltabile, tuttavia lo suggerisce, incrementando progressivamente il numero di voci; e soprattutto la linea tematica figurata delle prime battute è assimilabile alla linea che contrappunta il basso del tema nell'*a due* dell'Op. 35. In essa Beethoven nasconde però le prime note della melodia tematica che si udirà solo dopo (cfr. l'Es. mus. 2, qui a p. 14 sg.), mentre Reicha propone una normale variazione della melodia.

L'*Art de varier* guarda all'Op. 35 anche nel suo complesso: le tre tecniche variative sopra elencate – melodico-armonica, su cantus firmus, su schema armonico-metrico – figurano tutte anche nelle variazioni beethoveniane;²⁹ entrambi i cicli danno poi fortissimo risalto alla scrittura contrappuntistica.

Sono frequenti peraltro anche allusioni più puntuali. La variazione XXII presenta un impianto armonico particolare. La melodia è al basso, a mo' di cantus firmus, dapprima presentata con le altezze originali o abbassate cromaticamente, indi trasposta una terza maggiore sotto, completamente riarmonizzata in Re, maggiore. Solo con la ripetizione in coda degli elementi (b) e (c) si arriva a una cadenza sulla dominante di Fa, che si riallaccia alla successiva variazione in Fa minore:

VAR. XXII

p con Sordini

a) riarmonizzato

a) 3ª maggiore sotto

Es. mus. 4 – ANTONÍN REICHA, *L'art de varier* op. 57, var. XXII, batt. 1-4.

²⁹ Le var. I-IV dell'Op. 35 sono su schema armonico-metrico; la v e la vi sono melodico-armoniche; la vii è un canone; le vii-XIII di nuovo su schema armonico con cenni di melodia tematica; la XIV è su cantus firmus; la XV di nuovo su schema armonico con cambio del metro.

Curiosamente, pare avvenire qualcosa di simile a quanto accade nella variazione VI del ciclo beethoveniano, dove la melodia tematica, mantenuta con le altezze originarie, viene riarmonizzata una terza sotto, in questo caso al relativo minore. Inoltre, soltanto nelle ultime battute ritorna anch'essa nella tonalità d'impianto, Mi_♭, maggiore:

VAR. VI

Es. mus. 5 – LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Variazioni op. 35*, var. VI, batt. 1-8.

Pure la posizione delle due variazioni nei rispettivi cicli è analoga: poco prima della metà. Inoltre, anche Reicha lavora molto con il solo striminzito “basso del tema”, che compare nelle ultime quattro battute del tema: per esempio, nelle variazioni XIX e XX è il basso a mantenere un profilo ben distinguibile, trattato come *cantus firmus* insieme a frammenti delle parti interne del tema. E nella variazione XXIV sembrerebbe addirittura apparire una citazione del basso beethoveniano, trattato a mo’ di *cantus firmus* come nella variazione XIV o nell’*Introduzione col basso del tema* dell’Op. 35 (vedi Es. mus. 6 e 7 alla pagina seguente).

Infine, la variazione LVI, la penultima del ciclo, è una fughetta sulla frase (a) della melodia tematica. La posizione, e solo quella, ricorda la fuga conclusiva dell’Op. 35, che Beethoven non considerava una variazione. La concezione del brano ricorda invece la fughetta sulla testa del tema con cui esordisce l’ultima variazione del ciclo beethoveniano WoO 76 su «Tändeln und Scherzen» di Franz Xaver Süssmayr, dell’autunno 1799, edito da Eder a Vienna in quello stesso anno. Anche questi deboli legami appaiono significativi: dopo Bach e si-

VAR. XXIV
allusione al basso
di Beethoven

note 9-13 del basso
di Beethoven

Detailed description: The image shows two systems of musical notation for Var. XXIV. The first system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef, both in common time (C). The music is marked with a piano (*p*) dynamic. The second system also consists of a grand staff, but with a treble clef and a bass clef, both in a key signature of one flat (B-flat major or F minor). The music continues with various rhythmic patterns and dynamics. A bracket underlines a specific passage in the bass line of the second system, with a label indicating it is an allusion to notes 9-13 of the bass line from Beethoven's original work.

Es. mus. 6 – ANTONÍN REICHA, *L'art de varier* op. 57, var. xxiv, batt. 1-8.

VAR. XIV (Minore)
Basso del tema

p

cresc.

decresc.

p

Detailed description: The image shows two systems of musical notation for Var. XIV (Minore). The first system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef, both in a key signature of three flats (E-flat major or C minor) and a 2/4 time signature. The music is marked with a piano (*p*) dynamic. The second system also consists of a grand staff, but with a treble clef and a bass clef, both in a key signature of three flats (E-flat major or C minor) and a 2/4 time signature. The music continues with various rhythmic patterns and dynamics, including *cresc.* (crescendo), *decresc.* (decrescendo), and *p* (piano). A dashed line above the first system indicates the 'Basso del tema' (bass line of the theme).

Es. mus. 7 – LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Variazioni* op. 35, var. xiv, batt. 1-8.

no a Beethoven e Reicha, non si danno infatti fughe a conclusione di serie di variazioni, né soprattutto fughette concepite come variazioni.³⁰

Come si pone allora Reicha di fronte all'Op. 35 di Beethoven? Il suo "libro dell'arte" (della variazione) ha forse l'intento di illustrarla almeno un po'? Il boemo parrebbe davvero aver messo a fuoco e a frutto alcune specificità della composizione beethoveniana: il ricorso a tecniche spiccatamente contrappuntistiche, ma soprattutto la scomposizione analitica del tema nei suoi componenti fondamentali – basso, melodia tematica, schema armonico-metrico.

Beethoven guarda a Reicha

Se Reicha sembra aver tentato di compendiare "l'arte della variazione" secondo la «nuova maniera» beethoveniana, Beethoven dal canto suo potrebbe essersi ispirato anche alle ricerche compositive di Reicha nell'elaborare il suo nuovo stile?³¹

Un primo indizio. Alla fine del 1803 Hoffmeister & Kühnel di Lipsia pubblicano i due Preludi per pianoforte od organo op. 39:³² essi erano però stati scritti anni prima, a Bonn, da Beethoven diciannovenne, nel periodo di condiscipolato con Reicha. Come mai Beethoven li tira fuori dal cassetto proprio ora? Può darsi per mere questioni commerciali, ma forse anche per la loro affinità con le composizioni di Reicha, ch'egli aveva nuovamente sott'occhio proprio in quegli anni, e che potevano averne suscitato la curiosità.

I due preludi sono concepiti seguendo una catena di serrate modulazioni che percorre l'intero circolo delle quinte, secondo la tradizione settecentesca dei brani modulanti in tutte le tonalità – come, per esempio, gli esercizi su basso figurato di Mattheson – e dei cicli di brani pure in tutte le tonalità, che volevano dimostrare la praticabilità del temperamento equabile.³³ Reicha

³⁰ Nella produzione bachiana ne sono un esempio le Variazioni Goldberg per le fughette (var. x e xvi), e la *Passacaglia e fuga* in Do minore per la fuga conclusiva; nelle beethoveniane Variazioni Diabelli op. 120 la var. xxiv sarà una fughetta, e la penultima (xxxii) una fuga.

³¹ Peter Eliot Stone sostiene a proposito dell'Op. 36 di Reicha: «Beethoven owned a copy of these fugues; though he wrote of them that "the fugue is no longer a fugue", changes in his style (e.g. Variations op. 35) may derive from Reicha's ideas on variation and fugue. The exchange of ideas between them was probably reciprocal» (P. E. STONE, "voce" *Reicha, Antoine(-Joseph)*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, 2^a ed., London, Macmillan, 2001, XXI, pp. 129-136: 130).

³² Nella lettera di Hoffmeister & Kühnel a Hoffmeister & Comp. del 10 settembre 1803 si legge: «Da Beethoven vogliamo acquistare, contro cessione scritta del diritto di proprietà, le seguenti opere: Variaz. per pianoforte, viol. e cello [Op. 44, composta nel 1792 a Bonn]. 2 preludi detto (originale) [Op. 39, composta nel 1789 a Bonn]. 1 sonata per violino [Romanza op. 40] ...» (BEETHOVEN, *Epistolario* cit., p. 280).

³³ Cfr. R. RASCH, *The Musical Circle – from Alfonso to Beethoven*, «Tijdschrift voor Muziektheorie», II, 1997, pp. 1-17.

aveva scritto in questo modo la fuga VIII della sua Op. 36,³⁴ assegnandole il sottotitolo *Cercle harmonique*: a differenza di Beethoven, che modulava sempre alla quinta sopra, la fuga di Reicha, dopo tre entrate di esposizione nella tonalità d'impianto, presenta entrate di risposta e soggetto ciascuna una quarta sotto alla precedente, sfruttando per modulare la cadenza perfetta che si viene così a creare.

Tipicamente à la Reicha sono invece le modulazioni per relazione di terza: moltissime delle sue fughe sono così concepite. Nell'Op. 36 spesso le successive entrate del soggetto modulano alla terza inferiore o superiore, portando rapidamente il brano verso regioni tonali lontanissime. Per esempio, la fuga XII espone il soggetto in La maggiore e subito dopo (batt. 14) la risposta è in Fa maggiore, alla terza maggiore sotto; la nuova entrata del soggetto (batt. 22) è in Si_♭ maggiore, alla quarta sopra, ed è immediatamente seguita da un'entrata in Sol minore, terza minore sotto (batt. 30); poi Do maggiore, quarta sopra (batt. 42), e La_♭ maggiore, terza maggiore sotto (batt. 50); dopo un episodio di transizione, la fuga si conclude in Sol maggiore.

Salvo due eccezioni, la fuga XXII – esempio alternativo – mostra invece una catena ininterrotta di modulazioni alla terza sopra: soggetto in La maggiore, risposta in Do maggiore (batt. 4), nuova entrata in Mi maggiore (batt. 13), seguita da un'altra in Sol maggiore (batt. 17); dopo un lungo episodio, entrata in Fa maggiore (batt. 30), poi in La_♭ maggiore (batt. 41), indi in Mi maggiore (batt. 45), in Sol maggiore (batt. 50), ed entrate incomplete in stretto in Si, in Re e in Fa maggiore (rispettivamente batt. 60, 62 e 64), infine ultima entrata conclusiva in Do maggiore (batt. 74).

Beethoven potrebbe esserne stato influenzato?³⁵ Nell'Op. 34 le variazioni si susseguono in tonalità sempre nuove, per la gran parte secondo una progressione alla terza inferiore.³⁶ Ma qui la relazione modulante è tra un brano e l'altro, non tra un'entrata e la successiva, a poche battute di distanza.

³⁴ In ordine cronologico di composizione, si tratta di una delle prime fughe dell'opera: essa compare infatti già nella prima edizione parziale (Parigi, 1799); potrebbe forse anche essere degli stessi anni dei Preludi beethoveniani. Thayer sostiene peraltro che questi ultimi siano di certo degli esercizi di scuola, del periodo di studi con Neefe, come pure il preludio in Fa minore (riccalco stilistico del preludio XII dal primo volume del *Clavicembalo ben temperato*), scritto da Beethoven per le lezioni di composizione nel 1786 o '87 (cfr. *Thayer's Life of Beethoven* cit., I, p. 125).

³⁵ Theodor Frimmel dedica una "voce" del suo *Beethoven-Handbuch* alle modulazioni per relazione di terza: presenti nelle composizioni beethoveniane, deriverebbero secondo Ernst Bücken dalla ricerca sulla modulazione fatta da Reicha e confluita nella sua Op. 36. Frimmel tuttavia ricorda che Beethoven e Reicha studiarono insieme e si influenzarono reciprocamente: è quindi assai cauto nell'attribuire all'uno o all'altro la paternità di questa "invenzione" (cfr. TH. FRIMMEL, *Beethoven-Handbuch*, II, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1926, p. 313 sg.).

³⁶ Il periodo di composizione dell'Op. 34 coincide con l'arrivo di Reicha a Vienna: può darsi

Un esempio che mostra invece una certa affinità con i procedimenti modulanti di Reicha figura tra le composizioni dell'ultimo Beethoven: la *Fuga a tre voci, con alcune licenze* della Sonata op. 106. Vediamone il piano tonale: dopo l'esposizione e un primo episodio in Si_♯ maggiore, la fuga si porta nella tonalità di Re_♯ maggiore, una terza minore sopra la tonalità d'impianto (batt. 53), poi va in Sol_♯ maggiore, quarta sopra (batt. 86),³⁷ indi in Mi_♯ minore, terza minore sotto (batt. 91), e ancora Si_♯ minore, quarta sotto (batt. 111); dopo una zona di serrate modulazioni che toccano La_♯, Re_♯ e Sol_♯ (batt. 144-149), arriva a Si minore, enarmonico di Do_♯ (batt. 150); di qui ricomincia una catena di modulazioni alla terza inferiore: Sol maggiore, terza maggiore sotto (batt. 209), Mi_♯ maggiore, terza maggiore sotto (batt. 230), mentre il successivo fugato è in Re maggiore (da batt. 250).³⁸ La tonalità d'impianto sarà ristabilita a batt. 280. Così riassunte, le modulazioni di Beethoven parrebbero davvero riprese dagli esempi di Reicha sopra citati: tuttavia, non si deve dimenticare che in questo caso le modulazioni, spesso con cambio di armatura di chiave, delimitano le sezioni in cui si articola la fuga, e non sono serrate in un unico fluire come in Reicha, che peraltro di sovente porta a una conclusione ben lontana dalla tonalità di partenza. Inoltre va detto che l'Op. 106 è tutta incentrata sull'intervallo di terza: come ha notato Charles Rosen, tutto il primo movimento della Sonata elabora la terza discendente, sia dal punto di vista melodico, sia come piano delle modulazioni.³⁹ La fuga non fa altro che proseguire questa elaborazione, che tuttavia è vicina al modo di scrivere di Reicha anche per altri aspetti.

Si veda ad esempio la conformazione del soggetto. Com'era da aspettarsi, è imperniato su un intervallo strutturale, la terza, ed è composto di elementi posti in progressione, così come la maggior parte dei soggetti beethoveniani dell'ultimo periodo:⁴⁰

dunque che Beethoven conoscesse già le fughe Op. 36 quando scriveva le sue variazioni. Tuttavia, aveva già parzialmente utilizzato un simile piano delle tonalità nelle precedenti variazioni WoO 76 del 1799 (cfr. qui la nota 25).

³⁷ Charles Rosen interpreta questa e le altre modulazioni non appartenenti alla catena di terze discendenti come «modulazioni sussidiarie»: «Il soggetto di fuga viene trasformato dal contesto del movimento. A ogni nuova forma o a ogni rielaborazione del soggetto corrisponde una modulazione che è sempre costruita, come ci si aspetterebbe, da una discesa di terza. (Mentre il ritorno del soggetto in versioni già udite dà luogo a modulazioni sussidiarie.)» (CH. ROSEN, *Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven* (1971), 3^a ed., Milano, Feltrinelli, 1989, p. 493).

³⁸ In questo caso, come a batt. 91, la relazione di terza porta al relativo minore, modulazione che non altera il campo tonale, e del tutto consueta. Ciò avviene talvolta anche nelle catene modulanti di Reicha.

³⁹ Cfr. ROSEN, *Lo stile classico* cit., pp. 468-498.

⁴⁰ Cfr. J. V. COCKSHOOT, *The Fugue in Beethoven's Piano Music*, London, Routledge & Kegan Paul, 1959, p. 73 sg.

Allegro risoluto

10ª = 3ª

tr

a) b) b)

3ª 3ª

c) d) d)

3ª 3ª 3ª

ecc.

Es. mus. 8 – LUDWIG VAN BEETHOVEN, Sonata op. 106, Quarto movimento (Fuga), soggetto.

Quasi tutte le fughe di Reicha presentano soggetti dalle caratteristiche affini. Costruiti su segmenti in progressione per intervalli regolari, dal punto di vista contrappuntistico essi offrono moltissime possibilità di combinazione. Ecco, tra gli esempi più significativi, i soggetti delle fughe VIII e XXIX:

Soggetto

Allegretto

a) b) b) b) b)

3ª minore

Risposta

Allegretto

a) moto contrario b) variato b) variato b) variato b) variato

2ª parte di b) moto contrario

Es. mus. 9 – ANTONÍN REICHA, *Trente-six fugues* op. 36, fuga VIII (soggetto e risposta).

Soggetto
Allegro moderato

a)

a')

permutazione del frammento corrispondente

a)

a')

a)

Es. mus. 10 – ANTONÍN REICHA, *Trente-six fugues* op. 36, fuga XXIX (soggetto).

Nella risposta della fuga VIII e nel soggetto stesso della XXIX vediamo inoltre un complesso impiego di artifici contrappuntistici. La risposta sopra esemplificata presenta una elaborazione assai anomala: il motivo (*a*) è per moto contrario; nel motivo (*b*), invece, la prima parte è inalterata, mentre la seconda procede per moto contrario rispetto al proprio corrispettivo. Parimenti, nel soggetto della fuga XXIX il motivo (*a*) viene elaborato in (*a'*) con il rivolto dell'intervallo iniziale e la permutazione del frammento delle ultime note.

È noto come Beethoven, specie nella maturità, impiegasse tutti gli artifici contrappuntistici a sua disposizione nell'elaborare i motivi, e non solo nei lavori d'impostazione tradizionalmente contrappuntistica. Che anche Reicha ne facesse ampio uso nelle fughe non è di per sé molto significativo: più interessante è invece l'utilizzo da parte di entrambi delle tecniche di permutazione.

Ecco due esempi di permutazione in Beethoven, l'uno giovanile, tratto dal secondo Preludio op. 39 di cui s'è detto, l'altro tardo, tratto dal quarto movimento *Alla danza tedesca* del Quartetto in Si_♭ maggiore op. 130:

a)

b)

a)

b)

a')

b')

Es. mus. 11 – LUDWIG VAN BEETHOVEN, Preludio op. 39 n. 2, batt. 1-8.

Prospetto delle permutazioni del motivo a)

Es. mus. 11 – Fine.

ALLA DANZA TEDESCA
Allegro assai

Es. mus. 12 – LUDWIG VAN BEETHOVEN, Quartetto op. 130, quarto movimento (*Alla danza tedesca*), batt. 1-8 e 129-136.

(continua)

129 Allegro assai

Es. mus. 12 – Continuazione e fine.

Nel primo caso figurano tre delle ventiquattro possibili permutazioni delle note nel motivo (a);⁴¹ nel secondo figura un'ingegnosa permutazione dei frammenti melodici del tema, lunghi una battuta ciascuno, presentata dopo che il tema è già stato udito otto volte nella sua versione originale.

Dal canto suo, Reicha si era molto interessato alle potenzialità musicali del calcolo combinatorio, inerente all'insieme delle permutazioni, vale a dire i possibili riordinamenti di una serie di elementi, e all'insieme delle combinazioni, cioè le possibili sostituzioni di uno o più elementi in una serie. In alcuni manoscritti che risalgono all'incirca al 1814 e fanno presumibilmente parte della versione manoscritta del volume *Sur la musique comme art purement sentimental*, pubblicato a Parigi nello stesso periodo del *Traité de mélodie* (che ne reca menzione),⁴² troviamo un esempio completo di permutazione di un motivo di tre note, esempi di permutazione e variazione ritmica di motivi più lunghi, e una tabella delle possibili permutazioni di serie composte da uno a ventiquattro elementi. Inoltre, un intero capitolo di *Sur la musique* è dedicato alla "scienza della composizione" sulla base del calcolo combinatorio, arricchito dalle molteplici possibilità di ricombinazione di ritmo armonia ornamentazioni e metro.

A partire da tali presupposti, nel *Traité de haute composition musicale* Reicha arriva a formulare una teoria della variazione fondata sulle possibili combinazioni dei principali parametri musicali:

⁴¹ Nelle permutazioni (a'') e (a'''), trasposte, varia la posizione dei semitoni, ma ciò non sembra interferire con la riconoscibilità del motivo.

⁴² I manoscritti sono conservati alla Bibliothèque Nationale de France, Rés. F. 1647. Del volume non si sono conservate versioni a stampa, ma solo due copie manoscritte, sempre nella medesima biblioteca.

Pour réussir dans la coupe des variations il faut apprendre de bonne heure à créer des motifs intéressans, et à varier une phrase harmonique et mélodique de toutes les manières; ce qui se fait en général:

1° en brodant ou en fleurissant un motif sans toucher à son harmonie;

2° en changeant les dessins d'accompagnement sans toucher ni aux accords ni au chant;

3° en changeant les accords seulement;

4° en changeant en même temps les accords et les dessins d'accompagnement, mais sans altérer le chant;

5° en variant en même temps et le motif et les dessins d'accompagnement, mais sans changer les accords;

6° en variant en même temps le chant, les dessins d'accompagnement, et les accords.⁴³

Dopo aver denominato (A) il motivo melodico (*motif*), (B) l'armonia (*accords*) e (C) il disegno d'accompagnamento (*dessins d'accompagnement*), egli indica sei delle otto possibili combinazioni dei tre parametri, variati o invariati:

- 1) (A) variato, (B) invariato, (C) invariato;
- 2) (A) invariato, (B) invariato, (C) variato;
- 3) (A) invariato, (B) variato, (C) invariato;
- 4) (A) invariato, (B) variato, (C) variato;
- 5) (A) variato, (B) invariato, (C) variato;
- 6) (A) variato, (B) variato, (C) variato.

Oltre alla combinazione dei tre parametri invariati, corrispondente al tema, manca soltanto la combinazione (A) variato, (B) variato, (C) invariato, che manterrebbe come unico parametro invariato il disegno d'accompagnamento, ossia un collegamento troppo esiguo col tema.⁴⁴

La permutazione come tecnica di composizione musicale, l'*ars combinatoria*, non era estranea alla trattatistica di fine '700: ne scriveva già ampiamente Joseph Riepel nelle sue *Grundregeln zur Tonordnung insgemein* (1755); ne trattava Francesco Galeazzi negli *Elementi teorico-pratici di musica* (1791-96); vi accennava Heinrich Christian Koch nel *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782-93).⁴⁵ Curiosamente, nel suo ciclo maggiore di variazioni, l'Op. 120,

⁴³ REICHA, *Traité de haute composition musicale* cit., II, p. 304.

⁴⁴ Nella sua disamina dei manuali che trattano della tecnica della variazione, Elaine Sisman fa notare che, prima di Reicha, soltanto nel trattato di A. F. CH. KOLLMANN, *An Essay on Musical Harmony*, pubblicato a Londra nel 1796, figura la possibilità di variare sia la melodia sia l'armonia del tema, nelle diverse combinazioni possibili (cfr. SISMAN, *Haydn and the Classical Variation* cit., p. 74).

⁴⁵ Cfr. L. G. RATNER, "Ars combinatoria": *Chance and Choice in Eighteenth-Century Music*, in *Studies in Eighteenth-Century Music: A Tribute to Karl Geiringer on His Seventieth Birthday*, a cura di H. C. Robbins Landon, London, Allen & Unwin, 1970, pp. 343-363.

Beethoven mostra però un atteggiamento affine alle prescrizioni combinatorie di Reicha.⁴⁶ Ancor più di quanto accadeva nell'Op. 35, egli individua diversi elementi che caratterizzano il tema di Diabelli e costruisce la catena delle variazioni elaborandone uno o più secondo diverse combinazioni. Per Tovey, seguito poi da molti altri studiosi, gli elementi sarebbero i seguenti:⁴⁷ la melodia tematica intera; il suo frammento iniziale; il salto di quarta e poi di quinta discendente; le prime quattro battute del basso; lo schema armonico; la progressione ascendente; la struttura metrica. In totale sette elementi; secondo le prescrizioni di Reicha, a rigore, 128 possibili combinazioni. Com'è ovvio, le 33 variazioni hanno poco a che fare con un tale atteggiamento matematico; nondimeno, la presenza di un buon numero di combinazioni diverse fa supporre che i ragionamenti del boemo non fossero del tutto estranei a Beethoven. Ma non è da escludere il contrario: di nuovo, che le teorie reichiane si ispirino alle strategie compositive di Beethoven. Come s'è detto, Reicha l'aveva già fatto nell'Op. 57, senza alcuna dichiarazione esplicita, e nulla vieta di pensare che nel suo maggior trattato potesse fare proprio uno degli spunti più innovativi attinti dal lavoro di Beethoven, pur senza citarlo.

Nell'ideale ponte che a ritroso unisce le Variazioni Diabelli, del 1819-23, alle variazioni del 1802, le teorie di Reicha e la sua *Art de varier* potrebbero comunque costituire un riferimento significativo. Difatti, vi sono altri elementi in comune tra le opere dei due compositori. Anzitutto, le variazioni che in entrambi i cicli maggiori costituiscono una sorta di ripresa del tema: ben evidenti, come si è detto nella sezione precedente, nell'*Art de varier*; con funzione parodistica nelle Variazioni Diabelli.⁴⁸ Poi l'impiego massiccio del contrappunto imitativo: nell'Op. 120 vi sono quattordici variazioni con imitazioni e due con la melodia tematica, o parte di essa, al basso, con evidente tecnica di *cantus firmus*; nell'*Art de varier* vi è la stessa proporzione – poco meno della metà – di variazioni contrappuntistico-imitative o su *cantus firmus*. Infine,

⁴⁶ La data di pubblicazione delle Variazioni Diabelli (1823) è precedente a quella del *Traité de haute composition musicale* (1824-26): Beethoven non poteva dunque aver letto le indicazioni di Reicha. Come nel caso delle altre analogie via via presentate, anche questa poté semmai essere frutto di un clima di reciproco scambio, dove percorsi diversi si avvicinano in alcuni momenti salienti.

⁴⁷ Cfr. D. F. TOVEY, *Essays in Musical Analysis: Chamber Music*, Oxford - New York, Oxford University Press, 1944, pp. 124-135: 126 sg.; ma cfr. anche, nella sterminata letteratura sull'Op. 120, W. KINDERMAN, *Beethoven's Diabelli Variations*, Oxford, Clarendon Press, 1987; Id., *The Evolution and Structure of Beethoven's "Diabelli Variations"*, «Journal of the AMS», XXXV, 1982, pp. 306-328; e A. MÜNSTER, *Studien zu Beethovens Diabelli-Variationen*, München, Henle, 1982.

⁴⁸ William Kinderman focalizza l'attenzione proprio su queste variazioni-parodia: ricorda che furono aggiunte soltanto nel 1823, e che hanno un'evidente funzione strutturale. Tuttavia non prende in considerazione il precedente dell'*Art de varier*, che però si modella, come si è detto, sulle Variazioni Righini di Beethoven (cfr. KINDERMAN, *The Evolution* cit., pp. 308-317).

l'alterazione della struttura metrica nel tema delle ultime variazioni, con diminuzione oppure aumento del numero di battute: presente in Beethoven a partire dalla variazione XXIX, in Reicha occasionalmente dalla variazione XXXII sino a caratterizzare le ultime quattro variazioni (soprattutto la penultima: una fuga sulla testa del tema, come in Beethoven). È abbastanza evidente che sia la scrittura contrappuntistico-imitativa sia l'inserimento di variazioni con tecnica di fuga rimandano alle Variazioni Goldberg di Bach, cui Beethoven rende esplicito omaggio nella variazione XXXI, modellata sulla XXV delle Goldberg.⁴⁹ Anche Reicha attinge a piene mani al modello bachiano, ma ciò non esclude che *L'art de varier* si possa considerare un riferimento per le Variazioni Diabelli.

E anche nella *Große Fuge* Beethoven potrebbe aver guardato almeno un poco a Reicha. L'esempio seguente reca le esposizioni di due fughe reichiane, la x dell'Op. 36 (riprodotta in parte) e quella tratta dall'ultimo movimento del *Grand Quatuor* op. 52, scritto a Lipsia nel 1804-05:

Allegro maestoso

Risposta

Es. mus. 13 – ANTONÍN REICHA, *Trente-six fugues* op. 36, fuga x, batt. 1-6.

⁴⁹ Cfr. M. ZENCK, *Rezeption von Geschichte in Beethovens Diabelli Variationen. Zur Vermittlung analytischer, ästhetischer und historischer Kategorien*, «Archiv für Musikwissenschaft», XXXVII, 1980, pp. 61-75; ID., «Bach, der Progressive»: *Die Goldberg-Variationen in der Perspektive von Beethovens Diabelli-Variationen*, in J. S. Bach: *Goldberg-Variationen*, München, Text+Kritik, 1985 («Musik-Konzepte», XLII), pp. 29-92.

FUGA
Allegro
Soggetto

The image displays three systems of musical notation for a fugue in 6/8 time. Each system consists of four staves: a treble clef staff at the top, a second treble clef staff, a bass clef staff, and a second bass clef staff at the bottom. The first system shows the initial entry of the 'Soggetto' in the first treble staff, with a 'Risposta' (answer) appearing in the second treble staff. The second system continues the 'Soggetto' in the first treble staff, with a 'Soggetto' entry in the second bass staff. The third system shows the 'Risposta' in the second bass staff, with the 'Soggetto' continuing in the first treble staff. Brackets and dashed lines indicate the structure and phrasing of the 'Soggetto' and 'Risposta' motifs.

Es. mus. 14 – ANTONÍN REICHA, *Grand Quatuor* op. 52, terzo movimento (Fuga), batt. 1-12.

Il soggetto della fuga x è imperniato sull'intervallo di semitono: la prima parte, in valori lunghi, presenta due note a distanza di semitono cromatico ascendente, il motivo (a), ripetute dopo un salto di settima diminuita; la seconda, motivo (b), è un'elaborazione del semitono. Vale la pena confrontarlo col soggetto principale della *Große Fuge*. Anch'esso è costruito sull'intervallo di semitono: nella prima occorrenza ascendente, poi discendente dopo un salto di settima diminuita; invece la seconda ripetizione, un semitono sopra, nella seconda parte è per moto inverso.⁵⁰ Simili elaborazioni all'interno dei soggetti stessi sono frequenti nelle fughe dell'Op. 36 di Reicha: lo si è visto, per esempio, nella risposta della fuga VIII. Rispetto alla conformazione intervallare del soggetto della fuga x di Reicha, l'unica differenza è che la terza e quarta nota sono prese per moto inverso.



Es. mus. 15 – LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Große Fuge* op. 133, soggetto principale.

Nella prima sezione dell'Op. 133 (batt. 31-158), al soggetto principale è affiancato un secondo soggetto dalla forte connotazione ritmica e intervallare. Una prima cellula (a) presenta un salto di decima e tre note ribattute; subito ripetuta, viene poi ampliata con un salto di dodicesima (a'); segue il motivo (b), discendente per grado congiunto. Poi di nuovo la cellula iniziale, ora con un salto d'ottava (a''), e di nuovo con la decima, (a); per finire (b') (vedi Es. mus. 16 alla pagina seguente). Lo schema per ampi salti che vanno allargandosi è lo stesso della fuga dal *Grand Quatuor* op. 52 di Reicha riportata poco sopra: in quel caso v'è però un salto d'ottava che diventa decima, come nella seconda parte del soggetto beethoveniano. Anche l'uso delle note ribattute è simile, ma in Reicha v'è più varietà ritmica.

Ciò detto, né il soggetto principale né quello secondario della *Große Fuge* a rigore possono esser considerati imprestati da Reicha; tuttavia lo rammentano, anche per altri piccoli particolari. Il soggetto principale per semitoni che – è bene ricordarlo – contiene già il suo inverso parziale subirà tutta la serie delle trasformazioni contrappuntistiche: questo avviene anche nel soggetto reichiano. Il soggetto secondario, invece, nel corso della fuga amplierà i propri salti fino a superare la doppia ottava: e così fa pure il soggetto di Reicha fin dalla risposta. Sono forse un po' più che indizi. Se poi si considera la versione

⁵⁰ Il tetracordo Si-Do-La-Si, è il retrogrado del soggetto "cavato" B-A-C-H (H-C-A-B).

FUGA
Allegro

Soggetto secondario

Soggetto principale

Risposta

33

Es. mus. 16 – LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Große Fuge* op. 133, batt. 31-35.

per pianoforte a quattro mani della *Große Fuge*, scritta da Beethoven nell'agosto-settembre del 1826 e pubblicata da Artaria nel 1827, le affinità stilistiche complessive con le tanto discusse fughe di Reicha sembrano farsi ancor più evidenti.⁵¹ Inoltre la ricerca ritmico-metrica dell'Op. 133, così cara a Stravinskij, ha molto in comune con quanto messo in campo da Reicha.

⁵¹ È quanto afferma Xoán M. Carreira in un programma di sala per la Real Filharmonía de Galicia (Santiago de Compostela, 2003), da lui medesimo gentilmente messo a mia disposizione: «Tam-

In fondo, nella *Große Fuge* così come nelle altre composizioni contrapuntistiche dell'ultimo Beethoven si trovano i più riusciti tentativi di rivivificare la fuga come genere di musica ancora attuale. Ossia la stessa cosa che aveva sempre cercato di fare Reicha, ma con ben diversi risultati: musicalmente poco omogenei e spesso esasperatamente innovativi nella produzione sino al 1808; decisamente più pacati e accademici nei lavori successivi.

ABSTRACT – In the autumn of 1802 Antonín Reicha and Ludwig van Beethoven, who had been school and orchestra-mates in Bonn a few years earlier, met again in Vienna. Reicha asked his friend to examine his collection of Fugues op. 36, conceived «according to a new system», but the response he received from Beethoven was totally negative: «those are no longer fugues». However, Beethoven appears to echo Reicha and his systems in the well-known statements about his «truly new manner» of composing.

How indebted was Beethoven to Reicha for the presumed compositional turning point of his Op. 34 and 35? And how did Reicha react to these works by Beethoven? His *Art de varier* op. 57 appears to include not only contemporary variation techniques, but also the innovations of Beethoven's Op. 35, which can be seen, for example, in the use of markedly contrapuntal techniques and, above all, in the analytical “decomposition” of the theme into its basic components: bass, thematic melody, harmonic-metrical scheme.

Are there good reasons for believing that Beethoven may have been influenced to some extent by Reicha? The article outlines the basic similarities between them, not only with general reference to the use of contrapuntal-imitative techniques – which underpinned Reicha's work and tormented Beethoven's, especially in the last period – but also in some aspects of musical writing that are inspired by a mathematical-scientific perspective. Reicha's research on combinatorial calculus and the use of permutation in composition appear, in particular, to have left traces in Beethoven's works, for example in the Op. 120 Diabelli variations.

bién hubo algunos asistentes que se mostraron entusiasmados por la pieza, los suficientes como para que Mathias Artaria estuviese interesado en publicarla en dos versiones. La de piano a cuatro manos, un extraordinario arreglo del propio Beethoven, acercaba la *Gran fuga* al modelo original que no eran, desde luego, las fugas de *El clave bien temperado* sino las 36 fugas para piano op. 36 (1805-7) de Antonín Reicha (1770-1836), amigo y corresponsal parisino de Beethoven. Una vez más, Beethoven había importado y aclimatado al gusto vienés una moda parisina que hizo explícita en la edición de Artaria titulada *Grande fugue, tantôt libre, tantôt recherchée*.

