

REICHA

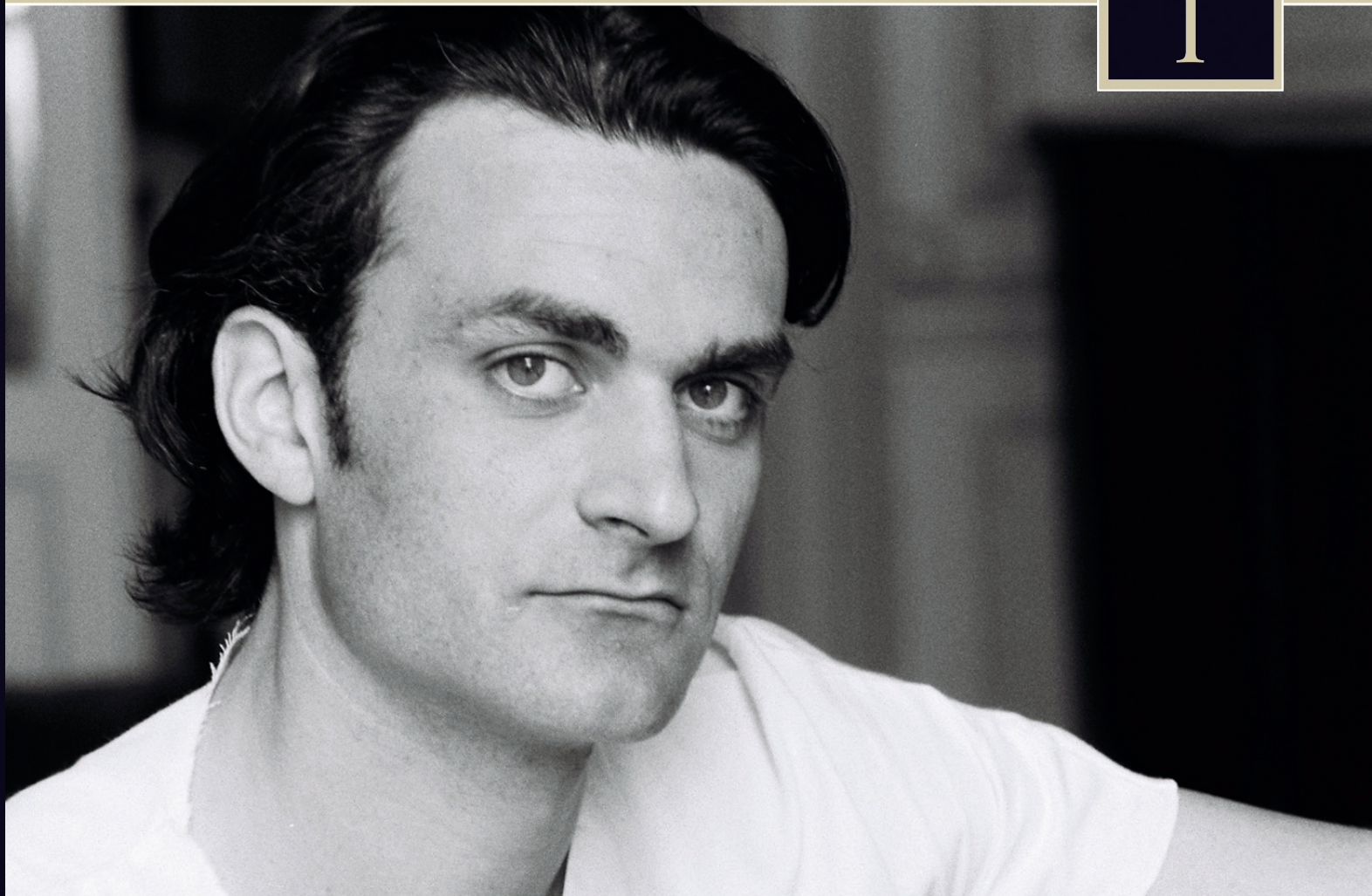
REDISCOVERED

Ivan Ilić piano

CHANDOS

VOL.

1





Engraving by Claude-Marie-François Dien (1787 – 1865), now at the Bibliothèque nationale de France, Paris / AKG Images, London / De Agostini Picture Library

Antoine Reicha, c. 1815

Antoine Reicha (1770 – 1836)

premiere recordings

1	Harmonie (<i>Fantaisies sur l'harmonie précédente</i>) No. 20 from <i>Practische Beispiele</i> (1803) Adagio – Fantaisie 1. Un poco allegretto – Fantaisie 2. Allegro – Fantaisie 3. Allegretto – Fantaisie 4. Allegro vivace – Fantaisie 5. Adagio di molto – Fantaisie 6. Allegro	9:13
	Grande Sonate (c. 1805?) in C major • in C-Dur • en ut majeur	26:32
2	1 Allegro moderato – [] – Tempo I	11:54
3	2 Adagio – [] – Tempo I – [] – Tempo I – [] – Tempo I	8:17
4	3 Finale capriccio. Allegro	6:16

5	<p>Capriccio 4:55 No. 7 from <i>Practische Beispiele</i> (1803) Allegro assai – Un poco più lento – Tempo I – Un poco più lento – Tempo I</p>
	<p>Sonata on a Theme of Mozart (c. 1805?) 19:01 in F major • in F-Dur • en fa majeur</p>
6	<p>1 Variations sur la ‘Marche des Prêtres’ du Second Acte de <i>La Flûte enchantée</i> de Mozart Andante – Variation 1 – Variation 2 – Variation 3 – Variation 4 10:11</p>
7	<p>2 Menuetto. Allegretto – Trio – Menuetto da capo 4:23</p>
8	<p>3 Finale (Rondeau). Allegretto scherzando 4:25</p>

- 9 **Fantaisie sur un seul accord** 4:10
No. 4 from *Practische Beispiele* (1803)
Allegro – Presto – Tempo I – Tempo II
- 10 **Étude, Op. 97 No. 1** 2:23
in E minor • in e-Moll • en mi mineur
from *Études dans le genre fugué pour le piano-forte [...] à l'usage des
jeunes compositeurs* (?1815 – 17)
Introduction. Poco andante – [Fugue]
- TT 66:47

Ivan Ilić piano

'Il existe plus de cent œuvres gravées de la composition de Reicha sans compter un grand nombre d'autres, encore manuscrites, et parmi lesquelles plusieurs sont pour l'art de la plus haute importance...'
(More than a hundred of Reicha's compositions have been published and a great number still remain in manuscript, among which many are of the highest importance to the art of music...)

Hector Berlioz
Journal des Débats,
3 July 1836



Ivan Ilíć

© Ker Xavier

Reicha Rediscovered, Volume 1

Antoine Reicha and the piano

Introduction

Around the beginning of the nineteenth century, the composer, theorist, and teacher Antoine [Antonín, Anton] Reicha [Rejcha] (26 February 1770 – 28 May 1836) was one of the most noteworthy figures in the European musical world. A highly cosmopolitan artist, he produced a rich and original output of musical and theoretical works that musicians and musicologists have been rediscovering with enthusiasm over the past few decades.

Born in Prague and orphaned in infancy, Reicha was adopted by his uncle, Joseph Rejcha, a virtuoso cellist and composer, with whom, at the age of ten, he began his musical education. In 1785 his uncle was appointed cellist and leader of the electoral court orchestra in Bonn. Soon afterwards Antoine was playing the violin and the flute (his main instrument) in the *Hofkapelle* alongside a young violist, also born in 1770: Ludwig van Beethoven. In 1789 both young musicians enrolled to study at Bonn University, where Reicha read mathematics and philosophy; according to his memoirs

(*Notes sur Antoine Reicha*, 1824), algebra and the philosophy of Kant had a direct influence on his conception of music. In 1794 Reicha left Bonn for Hamburg, where he earned his living by teaching piano, harmony, and composition. In 1799 he moved to Paris, where his orchestral works were well received. Then, from 1802, he spent six very fertile years in Vienna, where he met and became closely acquainted with Joseph Haydn, then at the height of his fame, and renewed his friendship with Beethoven. When, in 1808, he settled permanently in Paris, where his reputation as a teacher familiar with the secrets of German instrumental music had already preceded him, Reicha was soon surrounded by a small but influential group of private students, including George Onslow and the virtuoso violinist Pierre Baillot. In 1818 he was appointed professor of counterpoint and fugue at the Paris Conservatoire, where Berlioz, Gounod, Liszt, and César Franck were among his students. Between 1814 and 1833, he published, in French, four major treatises that would leave their mark. The pianist

and composer Carl Czerny translated them into German; English, Italian, and Spanish editions followed, thus consolidating his European reputation. In 1829 Reicha became a naturalised citizen of France, and two years later he was made a Chevalier of the Légion d'honneur. In 1835 he was admitted to the music section of the distinguished Académie des Beaux-Arts of the Institut de France. He died in 1836 and was buried in the Père-Lachaise cemetery in Paris. The following year some of his colleagues at the Conservatoire had a memorial placed on his grave.

Three pieces from 'Practische Beispiele'

This recording brings together hitherto unpublished piano works that were composed after the artist's formative period, around 1800. It was at this time that he began to write his first theoretical works, of which his compositions are sometimes the direct expression. The four great French-language treatises published between 1814 and 1833 sparked some controversy among his contemporaries because of the iconoclastic ideas which they expressed, but the German-language texts of the beginning of the century – which remained in manuscript form

until quite recently¹ – set forth principles that are even more adventurous. Written between 1799 and 1803, with composers and pianists in mind, his *Philosophisch-practische Anmerkungen zu den practischen Beispielen* (Philosophical and practical observations on the musical examples) provide a didactic commentary on the twenty-four piano compositions of the preceding *Practische Beispiele, ein Beitrag zur Geistes Cultur des Tonsetzers* (Practical Examples, a Contribution to the Intellectual Culture of the Composer). These compositions are therefore to be understood as applications of the theoretical precepts of the *Philosophisch-practische Anmerkungen*. Reicha explained the innovative character of this work as follows:

I wanted particularly to contribute to the cultivation of the artist's intellect through the practical examples [*Practische Beispiele*] and through the accompanying observations [*Anmerkungen*] to draw his attention to subjects that could be important for [...] the advancement of his art, just as I

¹ The previously unpublished writings of Reicha have recently appeared in print under the title *Écrits inédits et oubliés / Unbekannte und unveröffentlichte Schriften*, ed. Hervé Audéon, Alban Ramaut, Herbert Schneider, Hildesheim, Olms, 3 vols, 2011 – 13.

wished to see him freed [...] from the slavish bondage in which he has been held by the ignorance and bad taste of most of those who lay down the rules for the use of harmony.

Harmony – the art of modulation – is treated in the *Practische Beispiele* in a manner that is quite surprising: Reicha constantly goes off at a tangent, suddenly moving to keys or chords that are unexpected syntactically in music of that time. Harmonic originality – a feature of his works in general – is particularly noticeable here. Indeed, these pieces correspond to the aesthetic of the keyboard fantasia, closely linked to improvisation, which was then an essential element in the musician's training. By definition, the fantasia is a genre that does not conform to the usual rules, as it is seen as a written transcription of an improvisation in which the composer follows the dictates of his freely ranging imagination. The 'Fantaisie sur un seul accord' (Fantasia on a single chord) and 'Harmonie' (Harmony), Nos 4 and 20 of the *Practische Beispiele*, appertain to that genre. Furthermore, with respect to No. 20 Reicha notes that 'here the intellect must be inventive'. In the first piece, the harmony is limited to a single chord, so as to free the pianist's attention from this musical parameter and direct it towards the

many possible instrumental figurations. Reicha explains in the corresponding *Anmerkung* that

the mind, restricted by a lack of means, seeks (and finds) solutions it would otherwise never have thought of, and thus it attains its goal.

The didactic aim is not in doubt. It is to spark the imagination of the pianist-composer and thus encourage him to improvise similar pieces. 'Harmonie' (No. 20) shows a different conception of the fantasia. The piece begins with a particularly bold sequence of sixteen chords, which serves as a pattern for the six fantasias that follow. In the *Anmerkung*, Reicha points out that they are 'fantasias on the preceding harmony'. Each one adopts a different metre and tempo (note, in the second one, the use, very original for that time, of quintuple metre). They also differ in length and character, which gives the piece a capricious tone, in keeping with the idea of improvisation. The rhythmic freedom of 'Harmonie' betrays the influence of the unmetred fantasia and the *empfindsamer Stil* (expressing feeling, sentiment) of Carl Philipp Emanuel Bach. (Moreover, Reicha began work on the *Philosophisch-practische Anmerkungen* in Hamburg, where J.S. Bach's son had been active for twenty years.) Rather

than resembling the fantasia in form, the Capriccio (*Allegro assai*), the seventh of the *Practische Beispiele*, is written in strict sonata-allegro form. Nevertheless the spirit of improvisation prevails. Reconnecting with the rhythmic freedom of 'Harmonie', Reicha uses both duple and triple metre. And surprising modulations are far from lacking either. Thus, in defiance of all the rules, the exposition of this movement in D minor ends in the very remote key of F sharp major.

Sonata in F major 'on a theme of Mozart'

It is likely that the unpublished Sonata in F major 'on a theme of Mozart' was also composed in the early 1800s. The first movement consists of a set of four variations on the March of the Priests from Act II of Mozart's *Die Zauberflöte*. Independent sets of variations on a well-known operatic aria flourished in the first half of the nineteenth century, but the idea of using such a piece as the first movement of a sonata was unprecedented. The second movement, a minuet and trio, owes much to the manner of Haydn, and it was indeed around that time that the two composers met and became friends. We notice here a strict compositional technique that occurs frequently in Haydn's minuets: two-part (invertible) counterpoint

(in which each of the two voices serves a dual role, either as upper or as lower part) within a pristine pianistic texture. Here again Reicha seems to take pleasure in losing the listener amid his many harmonic surprises. The finely crafted piano writing in these first two movements is typical of works composed for the Viennese pianos of the time, the light action of which enabled accuracy and speed. According to the manuscript, this sonata ended with a rondo, but that movement has been lost. To complete the work an isolated rondo in F major, from another manuscript by Reicha, was selected for this recording. The virtuosity of the fast runs of octaves and thirds extending across the whole range of the keyboard in this *Allegretto scherzando* seems on the other hand to be more typical of the rounded, homogeneous sound of the English instruments of the time. It would appear that Reicha, like Beethoven, developed his style of writing for the piano dependent on the type of instrument that he had at his disposal.

Grande Sonate in C major

The unpublished *Grande Sonate* in C major, probably also composed in Vienna in the early years of the nineteenth century, is a more ambitious work. The beginning of the first movement, *Allegro moderato*, throws

the spotlight immediately on the virtuosic element. After a strong beginning, with a chord played *forte*, a semiquaver arpeggio sweeps in octaves over almost the entire extent of the keyboard of that time. The whole of this movement is characterised by virtuosity: full chords, arpeggios with hands in contrary motion, and scales in thirds constitute the vocabulary. As in the case of other works of the same period, the movement is scattered with harmonic surprises. Thus, Reicha avoids the key of G major traditionally anticipated for the second theme of a sonata-form movement in C major, choosing instead the very remote key of B flat major. In the development the composer accentuates the loss of harmonic bearings by linking arpeggios via successive chromatic shifts in each of the voices. Adopting the formal scheme ABA', the slow movement, *Adagio*, is in the unexpected key of E major. The central *cantabile* theme in A major is pastoral in character. It is effectively accompanied by a stream of semiquavers in parallel thirds in the left hand, which – played *senza sordini*, i.e. without use of the sustaining pedal, according to Reicha's instructions – creates a kind of halo of sound, a bit like the theme of the finale of Beethoven's 'Waldstein' Sonata. The rests and

changes of metre impart an improvisational character to the coda. The last movement, *Capriccio*, also plays in the spirit of harmonic surprise. Much of it is built on the exploitation of a motif consisting simply of an arpeggiated C major chord, which Reicha drives towards ever more remote keys. The whimsical nature of this movement stems also from a passage, heard several times, in which the composer manages to create an impression of deceleration by repeating the same motif in increasingly long note values (first in semiquavers, then in quavers, crotchets, and minims). At one and the same time strangely familiar yet completely original, the piano pieces presented here are a perfect reflection of the unclassifiable style of Antoine Reicha at the beginning of his career.

Étude, Op. 97 No. 1

Reicha's *Études dans le genre fugué pour le piano-forte [...] à l'usage des jeunes compositeurs* (Studies in Fugal Style for the Pianoforte [...] for the Use of Young Composers), Op. 97 belong to a different musical genre and quite a different context. This set of thirty-four preludes and fugues, the model for which was undoubtedly Bach's *Das wohltemperirte Clavier*, was not left unpublished; it was issued by Reicha, in Paris,

at the beginning of the Bourbon Restoration, that is sometime between 1815 and 1817. Together with the *Douze fugues pour le pianoforte* (Twelve Fugues for the Pianoforte) of 1800, the famous *Trente-six fugues pour le pianoforte* (Thirty-six Fugues for the Pianoforte) of 1803, and the *Traité de haute composition musicale* (Treatise on Advanced Musical Composition) of 1824–26, Opus 97 testifies to the consistency with which the composer engaged with the fugue. Theoretical principles and composition are here once again closely linked, some of the pieces being subjected to brief analysis at the beginning of the work. Reicha gives the prelude, *Poco andante*, of the first *Étude* a character of lamentation by his use of the key of E minor and by the rhythmic figure in dotted notes that is relentlessly repeated in a descending melodic curve. The chords accompanying this motif change imperceptibly in the course of the piece via successive chromatic movements in each of the voices. This technique, which seems to prefigure certain works by Liszt, generates some quite unexpected harmonies. The *Études dans le genre fugué* are thus far removed from the austerity that is generally associated with the fugal genre. Like the other works on this recording, they are marked by the spirit of the fantasia and by a taste for

experimentation in the field of harmony, corresponding to Reicha's most original theoretical precepts.

© 2017 Louise Bernard de Raymond

Translation: Mary Pardo

The Serbian-American pianist **Ivan Ilić** received degrees in mathematics and music at the University of California at Berkeley before moving to Paris in 2001. He was awarded a Premier Prix at the Conservatoire supérieur de Paris, then continued his studies at the École normale de musique with Christian Ivaldi and François-René Duchâble. His studies were supported by foundations in the USA, France, and Serbia, and the City of Paris sponsored his first recording. Career highlights include recitals at Carnegie Hall, New York, the Wigmore Hall, London, and Glenn Gould Studio, Toronto, and he recently gave recital débuts in Vienna, São Paulo, Geneva, and Berlin. His discography includes critically acclaimed recordings of the twenty-four Preludes by Claude Debussy (2008) and twenty-two Chopin Studies for the left hand by Leopold Godowsky (2012), as well as *The Transcendentalist* (2014) and *For Bunita Marcus* by Morton Feldman (2015). His recordings are regularly broadcast

across six continents, and his videos of Godowsky's Chopin Studies have attracted more than 500,000 views on YouTube. In recent years Ivan Ilić has broadened the scope of his approach. In 2011 he acted in two French short films: Luc Plissonneau's

Les Mains and Benoit Maire's *Le Berger*. He has co-produced several five-hour radio series for Swiss Radio Espace 2 and also writes about music: recent articles have appeared on the websites of *Gramophone*, *BBC Music*, *Music & Literature*, and *Limelight*. www.IvanCDG.com



© Irina Popa

Ivan Ilić

Reicha Rediscovered, Teil 1

Antoine Reicha und das Klavier

Einleitung

Um den Beginn des neunzehnten Jahrhunderts war der Komponist, Theoretiker und Lehrer Antoine [Antonín, Anton] Reicha [Rejcha] (26. Februar 1770 – 28. Mai 1836) eine der bemerkenswertesten Figuren der europäischen Musikwelt. Er war ein ausgesprochen weltoffener Künstler und brachte ein reichhaltiges und originelles Œuvre sowohl musikalischer als auch theoretischer Werke hervor, welches Musiker und Musikwissenschaftler während der letzten Jahrzehnte voller Enthusiasmus wiederentdeckt haben.

Reicha wurde in Prag geboren, und nachdem er als Kind zur Vollwaise geworden war, von seinem Onkel Joseph Rejcha, einem virtuosens Cellisten und Komponisten, adoptiert. Bei ihm begann er im Alter von zehn Jahren auch seine musikalische Ausbildung. 1785 wurde der Onkel zum Cellisten und Leiter des kurfürstlichen Hoforchesters in Bonn berufen, und bald spielte Antoine in der Hofkapelle neben einem jungen, ebenfalls 1770 geborenen

Bratscher namens Ludwig van Beethoven Geige und Flöte (sein Hauptinstrument).

1789 schrieben sich die beiden jungen Musiker an der Universität Bonn ein, wo Reicha Mathematik und Philosophie studierte. Laut seinen Memoiren (*Notes sur Antoine Reicha*, 1824) hatten Algebra und die Philosophie Kants einen direkten Einfluss auf sein Verständnis von Musik. 1794 siedelte Reicha von Bonn nach Hamburg über, wo er mit Klavier-, Harmonielehre- und Kompositionsunterricht seinen Lebensunterhalt verdiente. 1799 zog er nach Paris, wo seine Orchesterwerke gut aufgenommen wurden, und von 1802 an verbrachte er sechs ausgesprochen fruchtbare Jahre in Wien, wo er Joseph Haydn kennenlernte, der sich auf der Höhe seines Ruhms befand, und zu dem eine freundschaftliche Beziehung entstand. Außerdem erneuerte er seine Freundschaft mit Beethoven. Als Reicha sich 1808 dauerhaft in Paris niederließ, war ihm der Ruf als Lehrer, dem die Geheimnisse der deutschen Instrumentalmusik geläufig waren, bereits dorthin vorausgeeilt, und er hatte

bald einen kleinen, aber einflussreichen Kreis von Privatstudenten um sich versammelt, zu denen auch George Onslow und der Geigenvirtuose Pierre Baillot gehörten. 1818 wurde er vom Pariser Conservatoire zum Professor für Kontrapunkt und Fuge berufen, und zu seinen Studenten gehörten Berlioz, Gounod, Liszt und César Franck. Zwischen 1814 und 1833 veröffentlichte er vier bedeutende Abhandlungen in französischer Sprache, welche ihre Spuren hinterlassen sollten. Der Pianist und Komponist Carl Czerny übersetzte sie ins Deutsche, und es folgten Ausgaben auf Englisch, Italienisch und Spanisch, wodurch Reichas europäischer Ruf gefestigt wurde. 1829 wurde Reicha französischer Bürger, und zwei Jahre später wurde er zum Chevalier der Légion d'honneur erhoben. 1835 erhielt er die Auszeichnung, in die Musikabteilung der Académie des Beaux-Arts des Institut de France aufgenommen zu werden. Er starb 1836 und wurde auf dem Pariser Friedhof Père-Lachaise beigesetzt. Im folgenden Jahr ließen einige seiner Kollegen vom Conservatoire auf seinem Grab ein Denkmal errichten.

Drei Stücke „Practische Beispiele“
Diese Einspielung vereinigt bislang

unveröffentlichte Klavierwerke, die um 1800 entstanden, also nach der prägenden Phase des Künstlers. Zu dieser Zeit begann er auch seine ersten theoretischen Werke zu schreiben, deren direkter Ausdruck seine Kompositionen manchmal sind. Die vier großen Abhandlungen in französischer Sprache, die zwischen 1814 und 1833 veröffentlicht wurden, entfachten aufgrund der in ihnen dargelegten ikonoklastischen Ideen manchen Widerspruch unter seinen Zeitgenossen, aber die auf Deutsch verfassten Texte vom Anfang des Jahrhunderts – die bis vor Kurzem¹ nur in Manuskriptform vorlagen – legen Prinzipien dar, die noch abenteuerlicher scheinen. Seine zwischen 1799 und 1803 entstandenen, an Komponisten und Pianisten gerichteten, *Philosophisch-practischen Anmerkungen zu den practischen Beispielen* bieten einen didaktischen Kommentar zu den vierundzwanzig Klavierkompositionen der vorhergegangenen *Practischen Beispiele*, ein *Beitrag zur Geistes Cultur des Tonsetzers*. Diese Kompositionen sind daher als

¹ Die bislang unveröffentlichten Schriften Reichas sind kürzlich unter dem Titel *Écrits inédits et oubliés / Unbekannte und unveröffentlichte Schriften*, ed. Hervé Audéon, Alban Ramaut, Herbert Schneider, Hildesheim, Olms, 3 Bände, 2011 – 2013, erschienen.

Anwendungen der theoretischen Leitsätze der *Philosophisch-practischen Anmerkungen* zu verstehen. Reicha erklärte den innovativen Charakter dieses Werks wie folgt:

Ich habe nämlich dazu beitragen wollen, den Geist des Künstlers durch practische Beispiele zu bilden, und ihn durch die beigefügten Anmerkungen auf Gegenstände aufmerksam zu machen, die für die Anwendung und Erweiterung seiner Kunst wichtig werden könnten, so wie ich ihn auch [...] von den sklavischen Fesseln befreit zu sehen wünschte, die ihm die Unwissenheit und Geschmacklosigkeit der meisten Gesetzgeber für den Gebrauch der Harmonie angelegt haben.

Harmonie – die Kunst des Modulierens – wird in den *Practischen Beispielen* auf recht überraschende Art und Weise behandelt: Reicha schweift ständig ab und bewegt sich plötzlich zu Tonarten oder Akkorden, die in der Musik jener Zeit syntaktisch unerwartet sind. Harmonische Originalität – die seinen Werken sowieso eigen ist – ist hier besonders auffallend. Tatsächlich entsprechen diese Stücke der Ästhetik der Klavier-Fantasia, sind also eng mit Improvisation verbunden, die zu jener Zeit ein wichtiges Element der Musikersausbildung darstellte. Erklärtermaßen

handelt es sich bei der Fantasia um ein Genre, das sich nicht an die üblichen Regeln hält, da sie als Niederschrift einer Improvisation betrachtet wird, in der der Komponist nur den Zwängen seiner frei schweifenden Fantasie folgt. Die „Fantaisie sur un seul accord“ (Fantasia auf einem einzigen Akkord) und „Harmonie“, die Nummern 4 und 20 der *Practischen Beispiele*, gehören zu diesem Genre. Weiterhin merkt Reicha zu Nr. 20 an: „Das Genie muss hier erfinden.“ Im ersten Stück beschränkt sich die Harmonie auf einen einzigen Akkord, um die Aufmerksamkeit des Pianisten von diesem Parameter zu lösen und auf die vielen Möglichkeiten der instrumentalen Figurationen zu lenken. In der dazugehörigen Anmerkung erklärt Reicha, dass der Geist, durch Mangel an Mitteln beschränkt, Lösungen sucht (und findet), die er sonst nie erdacht hätte und so ans Ziel kommt.

Die didaktische Zielsetzung steht außer Zweifel. Die Fantasie des Pianisten / Komponisten soll entfacht werden, um ihn so dazu zu ermutigen, ähnliche Stücke zu improvisieren. „Harmonie“ (Nr. 20) zeigt eine andere Auffassung der Fantasia. Das Stück beginnt mit einer besonders kühnen Sequenz von sechzehn Akkorden, die als Muster für die sechs folgenden Fantasien dient. In der

entsprechenden Anmerkung weist Reicha darauf hin, dass es sich um "Fantasien über die vorhergegangene Harmonie" handelt. Jede bedient sich eines anderen Metrums und Tempos (man beachte in der zweiten den – zu jener Zeit sehr ungewöhnlichen – Einsatz eines Fünfer-Metrums). Auch in Länge und Charakter unterscheiden sie sich, wodurch das Stück einen launenhaften Ton bekommt, der zu der Idee der Improvisation passt. In der rhythmischen Freiheit von "Harmonie" schlägt sich der Einfluss der Fantasia ohne Metrum und des empfindsamen Stils Carl Philipp Emanuel Bachs nieder. (Zudem begann Reicha seine Arbeit an den *Philosophisch-practischen Anmerkungen* in Hamburg, wo der Sohn Johann Sebastian Bachs zwanzig Jahre lang wirkte.) Statt der Form der Fantasia zu ähneln, ist das Capriccio (*Allegro assai*) – das siebte der *Practischen Beispiele* – in strenger Sonatenhauptsatzform angelegt. Dennoch herrscht der Geist der Improvisation vor, und Reicha setzt, sich wieder auf die rhythmische Freiheit von "Harmonie" rückbesinnend, sowohl das Zweier- als auch das Dreier-Metrum ein. Und es fehlt auch nicht an überraschenden Modulationen. So endet dann die Exposition dieses Satzes in d-Moll auch ungeachtet aller Regeln im sehr weit entfernten Fis-Dur.

Sonate in F-Dur "über ein Thema von Mozart"

Es ist wahrscheinlich, dass die unveröffentlichte Sonate in F-Dur "über ein Thema von Mozart" ebenfalls in den frühen 1800ern entstand. Der erste Satz besteht aus einer Gruppe von vier Variationen über den Marsch der Priester aus dem zweiten Akt von Mozarts *Zauberflöte*. Unabhängige Gruppen von Variationen über bekannte Opernarien waren in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sehr beliebt, doch die Idee, ein solches Stück als ersten Satz einer Sonate einzusetzen, war noch nie zuvor da gewesen. Der zweite Satz – ein Menuett und Trio – ist der Manier Haydns verpflichtet, und es war tatsächlich auch zu jener Zeit, dass die beiden Komponisten sich kennenlernten und Freunde wurden. Hier findet sich eine strenge Kompositionstechnik, die oft in Haydns Menuetten vorkommt: zweistimmiger (doppelter) Kontrapunkt (bei dem jede der beiden Stimmen entweder als Ober- oder als Unterstimme eine doppelte Funktion einnimmt) innerhalb einer makellosen pianistischen Textur. Auch hier scheint Reicha an dem Versuch Gefallen zu finden, den Hörer inmitten der vielen harmonischen Überraschungen abzuhängen. Die fein ausgearbeitete Klavierkomposition

dieser ersten beiden Sätze ist typisch für die Art von Werken, die zu jener Zeit für Wiener Klaviere geschrieben wurden, denn deren leichter Anschlag ermöglichte Genauigkeit und Geschwindigkeit. Laut Manuskript schloss die Sonate mit einem Rondo, doch dieser Satz ist verschollen. Um das Werk zu vervollständigen, ist für diese Einspielung ein einzeln stehendes Rondo in F-Dur aus einem anderen Manuskript Reichas ausgewählt worden. Die Virtuosität der schnellen Oktav- und Terz-Läufe, die sich in diesem *Allegretto scherzando* über den gesamten Umfang der Tastatur erstrecken, scheint allerdings typischer für den vollen, homogenen Klang der englischen Instrumente der Zeit zu sein. Man bekommt den Eindruck, dass Reicha, wie auch Beethoven, den Stil seiner Klavierkomposition anhand des Instruments, das ihm zur Verfügung stand, entwickelte.

Grande Sonate in C-Dur

Bei der unveröffentlichten *Grande Sonate* in C-Dur, die wahrscheinlich ebenfalls in den frühen Jahren des neunzehnten Jahrhunderts in Wien entstand, handelt es sich um ein ambitionierteres Werk. Der Beginn des ersten Satzes, *Allegro moderato*, lenkt das Augenmerk unmittelbar auf das virtuose Element. Nach einem starken

Anfang mit einem Akkord im *forte* folgt ein Sechzehntelarpeggio in Oktaven über fast das gesamte Ausmaß der damals üblichen Tastatur. Der gesamte Satz strotzt vor Virtuosität: Volle Akkorde, Arpeggien mit den Händen in Gegenbewegung und Tonleitern in Terzen machen hier das Vokabular aus. Wie auch bei anderen Werken der Zeit ist der Satz mit harmonischen Überraschungen gespickt. So vermeidet Reicha die traditionell für das zweite Thema eines Sonatenhauptsatzes in C-Dur zu erwartende Tonart G-Dur und wählt stattdessen das sehr weit entfernte B-Dur. In der Durchführung betont er den Verlust der harmonischen Orientierung, indem er Arpeggien durch aufeinanderfolgende chromatische Verschiebungen in jeder der Stimmen miteinander verbindet. Der im förmlichen ABA'-Schema gehaltene langsame Satz *Adagio* steht in der unerwarteten Tonart E-Dur. Das zentrale *cantabile* Thema in A-Dur ist in seinem Charakter pastoral. Es wird wirkungsvoll von einem Strom von Sechzehnteln in parallelen Terzen in der linken Hand begleitet, die – da sie laut Reichas Anweisung *senza sordini*, d.h. ohne Haltepedal gespielt werden sollen – eine Art Glorienschein aus Klang erzeugen, ein wenig wie beim Thema des Finales von

Beethovens "Waldstein"-Sonate. Die Pausen und Metrumwechsel verleihen der Coda improvisatorischen Charakter. Der letzte Satz, *Capriccio*, spielt ebenfalls mit dem Geist der harmonischen Überraschung. Er ist zum großen Teil auf einem Motiv aufgebaut, das einfach aus einem arpeggierten C-Dur-Akkord besteht, den Reicha in immer weiter entfernte Tonarten treibt. Sein launenhafter Charakter ist auch auf eine Passage zurückzuführen, die mehrmals zu hören ist und in der es dem Komponisten gelingt, den Eindruck der Verlangsamung hervorzurufen, indem er das gleiche Motiv mit immer länger werdenden Notenwerten (zunächst Sechzehntel, dann Achtel, Viertel und Halbe) wiederholt. Gleichzeitig seltsam vertraut und völlig originell sind die hier vorliegenden Klavierstücke ein perfektes Abbild des nicht klassifizierbaren Stils Antoine Reichas zu Beginn seiner Laufbahn.

Étude op. 97 Nr. 1

Reichas *Études dans le genre fugué pour le piano-forte [...] à l'usage des jeunes compositeurs* (Studien im fugierten Stil für das Pianoforte [...] für den Gebrauch junger Komponisten) op. 97 gehören zu einem anderen musikalischen Genre und in einen recht anders gearteten Kontext.

Diese Gruppe von vierunddreißig Präludien und Fugen, deren Vorbild zweifellos Bachs *Das wohltemperirte Clavier* darstellte, blieb nicht unveröffentlicht – sie wurde von Reicha in Paris zu Beginn der Restauration, also irgendwann zwischen 1815 und 1817, herausgegeben. Zusammen mit den *Douze fugues pour le pianoforte* (Zwölf Fugen für das Pianoforte) des Jahres 1800, den berühmten *Trente-six fugues pour le pianoforte* (Sechsenddreißig Fugen für das Pianoforte) von 1803 und der 1824–1826 entstandenen *Traité de haute composition musicale* (Abhandlung über fortgeschrittene musikalische Komposition) zeugt op. 97 von der Beharrlichkeit, mit der sich der Komponist mit der Fuge auseinandersetzte. Theoretische Prinzipien und Komposition sind hier wiederum eng miteinander verbunden, und einige der Stücke werden zu Beginn des Werks einer kurzen Analyse unterzogen. Durch den Einsatz der Tonart e-Moll und einer in einem fallenden melodischen Bogen unnachgiebig wiederholten punktierten rhythmischen Figur verleiht Reicha dem Präludium (*Poco andante*) der ersten *Étude* den Charakter einer Klage. Die dieses Motiv begleitenden Akkorde verändern sich unmerklich durch aufeinanderfolgende chromatische

Bewegungen in jeder der Stimmen im Lauf des Stücks. Durch diese Technik, die bestimmte Werke Liszts vorwegzunehmen scheint, entstehen einige recht unerwartete Harmonien. So sind die *Études dans le genre fugué* weit entfernt von der Strenge, die man generell mit dem Genre der Fuge verbindet. Wie die anderen Werke dieser Einspielung werden sie, entsprechend Reichas originellsten theoretischen Maximen, vom Geist der Fantasia und einer Vorliebe für das Experimentieren auf dem Gebiet der Harmonie geprägt.

© 2017 Louise Bernard de Raymond

Übersetzung aus dem Englischen:

Bettina Reinke-Welsh

Der serbisch-amerikanische Pianist **Ivan Ilić** schloss an der University of California in Berkeley ein Studium in Mathematik und Musik ab, bevor er 2001 nach Paris übersiedelte. Er erhielt einen Premier Prix am Conservatoire supérieur de Paris und führte seine Studien an der École normale de musique bei Christian Ivaldi und François-René Duchâble fort. Während seines Studiums wurde er durch Stiftungen in den USA, Frankreich und Serbien unterstützt,

und außerdem fungierte die Stadt Paris als Sponsor seiner ersten Einspielung. Zu Höhepunkten seiner Karriere gehören Konzerte in der Carnegie Hall, New York, der Wigmore Hall, London, sowie im Glenn Gould Studio, Toronto, und er debütierte vor Kurzem in Wien, São Paulo, Genf und Berlin. Seine Diskografie beinhaltet von der Kritik gefeierte Aufnahmen der vierundzwanzig Préludes von Claude Debussy (2008) und zweiundzwanzig Chopin-Studien für die linke Hand von Leopold Godowsky (2012), sowie *The Transcendentalist* (2014) und *For Bunita Marcus* von Morton Feldman (2015). Seine Einspielungen werden regelmäßig auf sechs Kontinenten übertragen und seine Videos von Godowskys Chopin-Studien wurden auf YouTube mehr als 500.000 Mal angesehen. In den letzten Jahren erweiterte Ivan Ilić sein Schaffensfeld. So war er 2011 Darsteller in zwei französischen Kurzfilmen, Luc Plissonneaus *Les Mains* und Benoît Maires *Le Berger*. Außerdem war er Mitproduzent mehrerer fünfstündiger Radioserien für den Schweizer Radiosender Espace 2 und schreibt auch noch über Musik. Seine jüngsten Artikel erschienen auf den Internetseiten von *Gramophone*, *BBC Music*, *Music & Literature* und *Limelight*. www.IvanCDG.com

À la redécouverte de Reicha, volume 1

Antoine Reicha et le piano

Introduction

Le compositeur, théoricien et pédagogue Antoine [Antonín, Anton] Reicha [Rejcha] (1770 – 1836) est l'une des figures incontournables du monde musical européen du début du dix-neuvième siècle. Ce musicien cosmopolite laisse une production artistique et théorique aussi riche qu'originale, que les interprètes et les musicologues redécouvrent avec enthousiasme depuis quelques décennies.

Né à Prague, Reicha commence son éducation musicale à l'âge de dix ans auprès de son oncle Joseph Rejcha, violoncelliste virtuose et compositeur. En 1785, le jeune homme devient violoniste et flûtiste dans l'orchestre de la cour de Bonn où il fait la connaissance de Beethoven, son exact contemporain. Esprit curieux, Reicha fréquente avec Beethoven l'Université de Bonn, où il étudie notamment l'algèbre et la philosophie kantienne, qui eut, selon ce qu'il rapporte dans ses mémoires, une influence directe sur sa façon de concevoir la musique. En 1794, Reicha quitte Bonn pour Hambourg et commence à enseigner le piano

et la composition. En 1802, après deux années passées à Paris, où il connaît ses premiers succès dans le domaine symphonique, le compositeur se rend à Vienne. Les six années passées là-bas (1802 – 1808) sont sans doute les plus fécondes dans sa formation. Il y côtoie notamment Joseph Haydn, alors à l'apogée de sa renommée, avec lequel il se lie d'amitié. En 1808, Reicha se fixe à Paris. Sa réputation de professeur capable d'enseigner les secrets de la musique instrumentale allemande l'a précédé dans la capitale française et très rapidement d'éminents artistes se pressent pour suivre son enseignement en cours particuliers, tels George Onslow et le violoniste virtuose Pierre Baillot. La première étape de sa reconnaissance institutionnelle survient en 1818 avec sa nomination au poste de professeur de contrepoint et fugue au Conservatoire de Paris. C'est par cette classe, très réputée auprès des élèves de l'institution, que passeront Berlioz, Franck ou encore Gounod. Entre 1814 et 1833, Reicha publie, en langue française, quatre grands traités de théorie musicale qui feront date dans l'histoire. Sa notoriété est

alors telle que ses écrits seront traduits en allemand par le pianiste et compositeur Carl Czerny. De ces textes sont ensuite tirées des éditions anglaise, italienne et espagnole, qui confortent sa renommée européenne. En 1829, Reicha est naturalisé français, puis fait Chevalier de la Légion d'honneur deux ans plus tard. Ultime étape de sa reconnaissance, le compositeur est élu à l'Institut de France (section musique de l'Académie des beaux-arts) en 1835, un an avant sa mort. En 1837, plusieurs professeurs du Conservatoire font ériger un monument funéraire à sa mémoire, aujourd'hui toujours visible au cimetière du Père Lachaise à Paris.

Trois pièces extraites des "Practische Beispiele"

Le présent disque regroupe des œuvres pour piano inédites composées autour de 1800, à la fin de la période de formation de l'artiste. Il s'agit du moment où celui-ci se met à rédiger ses premiers écrits théoriques dont ses compositions sont parfois la directe expression. Si les quatre grands traités de langue française publiés entre 1814 et 1833 ont pu faire l'objet de vives critiques de ses contemporains du fait des préceptes parfois iconoclastes qui y sont défendus, les textes de langue allemande du début du siècle,

longtemps restés inédits¹, exposent des principes bien plus audacieux encore. Ainsi, les *Philosophisch-practische Anmerkungen zu den practischen Beispielen* (Observations philosophiques et pratiques sur la musique, avec des exemples), rédigés entre 1799 et 1803, sont un traité qui s'adresse aussi bien au compositeur qu'au claviériste. L'ouvrage est conçu comme une somme de commentaires didactiques éclairant les vingt-quatre compositions pour piano du recueil intitulé *Practische Beispiele, ein Beitrag zur Geistes Cultur des Tonsetzers* (Exemples pratiques, contribution à la culture du compositeur). Ces compositions doivent donc se comprendre comme des applications des préceptes théoriques des *Philosophisch-practische Anmerkungen*, dont Reicha défend ainsi le caractère novateur:

J'ai notamment voulu contribuer à former l'esprit de l'artiste par des exemples *pratiques* et, par les remarques qui les accompagnent, à le rendre attentif à des objets qui peuvent être importants pour [...] le progrès de son

¹ Les écrits théoriques inédits de Reicha ont été publiés récemment sous le titre *Écrits inédits et oubliés / Unbekannte und unveröffentlichte Schriften*, Hervé Audéon, Alban Ramaut, Herbert Schneider, éd., Hildesheim, Olms, 3 volumes, 2011 – 2013.

art: comme j'ai souhaité le voir libéré [...] des entraves asservissantes que lui ont mises la plupart des législateurs par l'ignorance et le mauvais goût de l'usage de l'harmonie.

De fait, l'harmonie – l'art des modulations – est traitée dans ces pièces de la manière la plus surprenante. Reicha n'a de cesse de bifurquer brusquement vers des tonalités ou des accords inattendus au regard de la syntaxe du langage musical de son temps. Bien que l'originalité harmonique soit une caractéristique de l'ensemble de l'œuvre du compositeur, elle est particulièrement sensible dans les *Practische Beispiele*. Ceux-ci s'inscrivent en effet dans l'esthétique de la fantaisie pour clavier qui est fortement liée à la pratique de l'improvisation, alors déterminante dans la formation du musicien. Par essence, la fantaisie est un genre qui ne se conforme pas aux règles en usage, puisqu'elle est envisagée comme la transcription écrite d'une improvisation dictée par l'expression spontanée du génie. La "Fantaisie sur un seul accord" et "Harmonie", toutes deux extraites des *Practische Beispiele* (nos 4 et 20) de Reicha, relèvent de ce genre. Le compositeur note d'ailleurs au sujet du no 20: "le génie doit ici inventer." Dans la première pièce, l'harmonie est restreinte à un seul accord, afin de libérer l'attention

du pianiste de ce paramètre musical et de l'orienter sur les multiples figurations instrumentales imaginables. Reicha précise dans les commentaires accompagnant la pièce que

l'esprit, limité par peu de moyens, cherche (et trouve) des issues auxquelles il n'aurait jamais pensé; et il atteint ainsi son but.

La visée didactique ne fait aucun doute. Il s'agit de stimuler l'imagination du pianiste-compositeur afin de l'engager à improviser des pièces comparables. "Harmonie" (no 20) relève d'une autre conception de la fantaisie. La pièce débute par la présentation d'une succession particulièrement audacieuse de seize accords qui servira de canevas aux six fantaisies qui suivent. Dans les commentaires de l'œuvre, Reicha lui donne pour sous-titre "Fantaisies sur l'harmonie précédente". Chacune d'entre elles est écrite dans une mesure et un tempo différent (on notera l'emploi très original pour l'époque d'une mesure à 5 temps dans la deuxième). Leur longueur et leur caractère différent également, conférant un ton capricieux à la pièce, propre à l'idée d'improvisation. La liberté rythmique d'"Harmonie" trahit l'influence de la fantaisie non mesurée et de l'*Empfindsamer Stil* (ou style sensible) de Carl Philipp Emanuel Bach

(la rédaction des *Philosophisch-practische Anmerkungen* débute d'ailleurs à Hambourg, où a exercé le fils de Jean-Sébastien pendant vingt ans). Le Capriccio (*Allegro assai*), le septième des *Practische Beispiele*, ne s'apparente pas à la fantaisie dans sa forme (il adopte celle, rigoureuse, d'un *allegro* de sonate), mais l'esprit de l'improvisation y règne. Reicha mélange en effet des mesures à 2 et 3 temps, renouant avec la liberté rythmique d'"Harmonie". Cet *Allegro assai* n'est par ailleurs pas avare de modulations surprenantes. Ainsi, l'exposition de ce mouvement en ré mineur se clôt, au mépris de toutes les règles, dans la tonalité très éloignée de fa dièse majeur.

Sonate en fa majeur "sur un thème de Mozart"

La composition de la Sonate inédite en fa majeur "sur un thème de Mozart" remonte probablement elle aussi aux années 1800. Son premier mouvement est constitué d'une série de quatre variations sur la "marche des prêtres" de l'acte II de *La Flûte enchantée* de Mozart. Si les variations sur un air d'opéra connu fleurissent dans la première moitié du dix-neuvième siècle en tant que pièces autonomes, le choix d'en faire un premier mouvement de sonate est original. Le

deuxième mouvement, un menuet et son trio, doit beaucoup à la manière de Haydn avec lequel Reicha se lie d'amitié à la même époque. En effet, il recourt à une technique d'écriture rigoureuse – le contrepoint à deux voix – que l'on retrouve fréquemment dans les menuets du maître de Vienne. Chaque voix est pensée pour pouvoir être superposée à l'autre en tenant, de manière indifférenciée, le rôle de mélodie ou de basse, le tout dans une texture pianistique très épurée. Ici encore, Reicha se plaît à perdre l'auditeur dans d'incessantes surprises harmoniques. L'écriture très ciselée du piano dans ces deux premiers mouvements est caractéristique des œuvres écrites pour des claviers de facture viennoise de cette époque, dont la mécanique légère permet précision et rapidité de jeu. Le manuscrit de cette sonate indique qu'un rondo devait servir de finale, mais celui-ci est perdu. Afin de compléter cette œuvre, un rondo isolé en fa majeur de Reicha – issu d'un autre manuscrit – a été retenu pour cet enregistrement. L'écriture virtuose en traits d'octaves ou de tierces s'étendant sur tout le registre du clavier de cet *Allegretto scherzando* paraît quant à elle plutôt caractéristique de la rondeur et de l'homogénéité de son des pianos de facture anglaise de l'époque. Il apparaît donc que, comme Beethoven,

Reicha a fait évoluer sa manière d'écrire pour le pianoforte en fonction des types d'instruments qu'il avait à disposition.

Grande Sonate en ut majeur

L'inédite Grande Sonate en ut majeur, sans doute composée elle aussi à Vienne au début du dix-neuvième siècle, est une œuvre plus ambitieuse. Le début du premier mouvement, *Allegro moderato*, la place d'emblée sous le signe de la virtuosité. Après une prise de parole franche par un accord *forte*, un arpège d'octaves en doubles croches balaie presque toute l'étendue du clavier de l'époque. L'ensemble du mouvement est marqué du sceau de ces traits virtuoses: accords chargés, arpèges en mouvements contraires entre les mains, ou encore gammes en tierces en constituent le vocabulaire. Comme dans les œuvres de la même époque, le mouvement est émaillé de surprises harmoniques. Reicha évite ainsi la tonalité de sol majeur traditionnellement attendue pour le thème secondaire d'un premier mouvement de sonate, pour lui préférer la tonalité très éloignée de si bémol majeur. Dans le développement, le compositeur accentue encore la perte de repères harmoniques en enchaînant des arpèges par glissements chromatiques successifs de chacune des voix. De forme

ABA', le mouvement lent, *Adagio*, est dans la tonalité inattendue de mi majeur. Le thème central *cantabile* en la majeur est écrit dans un caractère pastoral. Celui-ci est en effet accompagné par un flot de doubles croches en tierces parallèles à la main gauche, qui – joué *senza sordini*, selon l'indication de Reicha – crée une sorte de halo sonore, un peu à la manière du thème du final de la Sonate "Waldstein" de Beethoven. Les changements de mesure, les silences, confèrent un caractère improvisé à la coda conclusive. Le final, *Capriccio*, joue également du ressort de la surprise harmonique. Une grande partie du mouvement est ainsi bâtie sur l'exploitation d'un motif arpégeant simplement l'accord d'ut majeur, que Reicha enchaîne dans des tonalités toujours plus éloignées. Le caractère fantasque de ce mouvement provient aussi d'un passage entendu plusieurs fois dans lequel le compositeur parvient à donner une impression de décélération en répétant un même motif dans des valeurs rythmiques de plus en plus longues (d'abord en doubles croches, puis en croches, en noires et en blanches). Tout à la fois étrangement familières et pleinement originales, ces pièces pour piano reflètent parfaitement le style inclassable de Reicha à l'aube de sa carrière.

Étude, op. 97 no 1

Les *Études dans le genre fugué pour le piano-forte [...] à l'usage des jeunes compositeurs*, opus 97, relèvent d'un autre genre musical et d'un tout autre contexte. Cet ensemble de trente-quatre préludes et fugues, dont le modèle est sans doute le *Clavier bien tempéré* de Bach, n'est pas resté inédit et fut publié par Reicha à Paris à l'aube de la Restauration. Avec les *Douze fugues pour le piano-forte* (1800), les célèbres *Trente-six fugues pour le piano-forte* (1803) ou encore le *Traité de haute composition musicale* (1824–1826), l'opus 97 témoigne de la constance avec laquelle le compositeur s'est intéressé à la fugue. Principes théoriques et composition sont ici encore étroitement liés, certaines pièces faisant l'objet d'une brève analyse en début d'ouvrage. Reicha confère un caractère de déploration au prélude *Poco andante* de la première étude par la tonalité de mi mineur et la figure rythmique en notes pointées se répétant inexorablement selon une courbe mélodique descendante. Les accords qui accompagnent ce motif changent imperceptiblement au cours de la pièce par des mouvements chromatiques successifs dans chacune des voix. Cette écriture, qui semble préfigurer certaines œuvres de Liszt, génère des harmonies tout à fait inattendues.

Les *Études dans le genre fugué* se situent ainsi à mille lieues de l'austérité généralement conférée au genre de la fugue. Comme les autres œuvres de ce disque, elles sont marquées par l'esprit de la fantaisie et un goût pour l'expérimentation dans le domaine de l'harmonie qui répond aux préceptes théoriques les plus originaux de Reicha.

© 2017 Louise Bernard de Raymond

Le pianiste serbo-américain Ivan Ilić a passé des diplômes de mathématiques et de musique à l'Université de Californie (Berkeley) avant de s'établir à Paris en 2001. Après avoir obtenu un premier prix au Conservatoire supérieur de Paris, il a poursuivi ses études à l'École normale de musique avec Christian Ivaldi et François-René Duchâble, grâce au soutien de fondations aux États-Unis, en France et en Serbie. La Ville de Paris a parrainé son premier enregistrement. Les temps forts de sa carrière comprennent des récitals à Carnegie Hall, au Wigmore Hall et au Studio Glenn Gould de Toronto. Il a récemment donné son premier récital à Vienne, à São Paulo, à Genève et à Berlin. Ivan Ilić a fait paraître plusieurs CD encensés par la critique, dont les 24 Préludes de Claude Debussy (2008), 22 Études pour la main

gauche de Chopin arrangées par Leopold Godowsky (2012), *The Transcendentalist* (2014) et *For Bunita Marcus* de Morton Feldman (2015). Ses enregistrements sont régulièrement radiodiffusés sur les six continents. Ses vidéos des études de Chopin arrangées par Godowsky ont été vues plus de cinq cent mille fois sur YouTube. Au cours des dernières années, la démarche d'Ivan

Ilié s'est élargie. En 2011, il a joué dans deux courts métrages français: *Les Mains* de Luc Plissonneau et *Le Berger* de Benoît Maire. Il a coproduit plusieurs séries radiophoniques de cinq heures pour la chaîne de radio suisse Espace 2. Il écrit également sur la musique: les sites *Gramophone*, *BBC Music*, *Music & Literature* et *Limelight* ont récemment publié ses articles. www.IvanCDG.com

**Reicha's
piano music**

edited by Michael Bulley and published by Symétrie



The works contained in this disc are published in modern editions by Symétrie and are part of an ongoing series devoted to the works for piano solo of Antoine Reicha, edited by the musicologist Michael Bulley.

For more information, see:

<https://symetrie.com/en/authors/antoine.reicha>

30 rue Jean-Baptiste Say
69001 Lyon – France
tél : +33 (0) 478 29 52 14 – www.symetrie.com



© Ker Xavier



Ivan Il'ic



**PALAZZETTO
BRU ZANE**
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE

**THE PALAZZETTO BRU ZANE
CENTRE DE MUSIQUE
ROMANTIQUE FRANÇAISE**

The vocation of the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is to favour the rediscovery of the French musical heritage of the years 1780 – 1920 and obtain international recognition for that repertoire. Housed in Venice in a *palazzo* dating from 1695, specially restored for the purpose, the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is one of the achievements of the Fondation Bru. Combining artistic ambition with high scientific standards, the Centre reflects the humanist spirit that guides the actions of that foundation. The main activities of the Palazzetto Bru Zane, carried out in close collaboration with numerous partners, are research, the publication of books and scores, the production and international distribution of concerts, support for teaching projects, and the production of CD recordings.

**DER PALAZZETTO BRU ZANE
CENTRE DE MUSIQUE
ROMANTIQUE FRANÇAISE**

Der Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française – hat es sich zur Aufgabe gemacht, französischen Musikschätzen des neunzehnten Jahrhunderts (1780 – 1920) wieder zu gebührender Ausstrahlung zu verhelfen. Sein Sitz ist in Venedig in einem von der Stiftung Bru für seine Zwecke restaurierten Palazzetto aus dem Jahr 1695. Er vereint künstlerischen Ehrgeiz mit wissenschaftlichem Anspruch im humanistischen Geist der Stiftung Bru. Im Zentrum seiner Arbeit stehen in Zusammenarbeit mit internationalen Institutionen Forschungsarbeit, Herausgabe von Partituren und Büchern, Organisation internationaler Konzerte, sowie die Förderung pädagogischer Projekte und CD Produktionen.

**LE PALAZZETTO BRU ZANE
CENTRE DE MUSIQUE
ROMANTIQUE FRANÇAISE**

Le Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française a pour vocation de favoriser la redécouverte du patrimoine musical français du grand dix-neuvième siècle (1780 – 1920) en lui assurant le rayonnement qu'il mérite. Installé à Venise, dans un palais de 1695 restauré spécifiquement pour l'abriter, ce centre est une réalisation de la Fondation Bru. Il allie ambition artistique et exigence scientifique, reflétant l'esprit humaniste qui guide les actions de la fondation. Les principales activités du Palazzetto Bru Zane, menées en collaboration étroite avec de nombreux partenaires, sont la recherche, l'édition de partitions et de livres, la production et la diffusion de concerts à l'international, le soutien à des projets pédagogiques et la publication d'enregistrements discographiques.

BRU-ZANE.COM

Bru Zane Classical Radio – the French romantic music webradio: classicalradio.bru-zane.com
Bru Zane Mediabase – digital data on nineteenth-century French repertoire: bruzanemediabase.com



© Irina Popa

Ivan Ilić

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Piano technicians

With thanks to Antso Ferré and Florian Staehli of Pianos-Service P. Fuhrer S.A., Geneva



Acknowledgement

Chandos and Ivan Ilić would like to acknowledge the French publisher **Symétrie** for its assistance during the preparation of the Reicha Rediscovered series. Special thanks to Michael Bulley, the editor of Symétrie's Reicha editions. All the works featured on this recording were recently published by Symétrie.

Executive producer Ralph Couzens

Recording producer Renaud Millet-Lacombe

Sound engineer Renaud Millet-Lacombe

Artistic director Thibaut Maillard

Editor Thibaut Maillard

Final mastering Rosanna Fish

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Le Studio Ansermet, Geneva, Switzerland; 7 – 10 March 2017

Front cover Photograph of Ivan Ilić © Ker Xavier

Back cover Photograph of Ivan Ilić © Ker Xavier

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Éditions Symétrie

© 2017 RTS Radio Télévision Suisse

© 2017 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

REICHA REDISCOVERED, VOL. 1 – Ilić

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10950

ANTOINE REICHA (1770–1836)

premiere recordings

- | | | |
|-----|--|----------|
| 1 | Harmonie
(<i>Fantaisies sur l'harmonie précédente</i>)
No. 20 from <i>Practische Beispiele</i> (1803) | 9:13 |
| 2-4 | Grande Sonate (c. 1805?)
in C major · in C-Dur · en ut majeur | 26:32 |
| 5 | Capriccio
No. 7 from <i>Practische Beispiele</i> (1803) | 4:55 |
| 6-8 | Sonata on a Theme of Mozart (c. 1805?)
in F major · in F-Dur · en fa majeur | 19:01 |
| 9 | Fantaisie sur un seul accord
No. 4 from <i>Practische Beispiele</i> (1803) | 4:10 |
| 10 | Étude, Op. 97 No. 1
in E minor · in e-Moll · en mi mineur | 2:23 |
| | | TT 66:47 |

RTS ESPACE2



PALAZZETTO
BRU ZANE
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE

Ivan Ilić piano

CHANDOS
CHAN 10950

CHANDOS
CHAN 10950