

REICHA

REDISCOVERED

Ivan Ilić piano

CHANDOS

VOL.
2





Portrait discovered in the Collection of the Philharmonie de Paris / Heritage Images /
Fine Art Images / AKG Images, London

Antoine Reicha

Antoine Reicha (1770 – 1836)

premiere recording

Études dans le genre Fugué, Op. 97 Nos 1 – 13 (1815 – 17) **61:05**

pour le piano-forte [...] à l'usage des jeunes compositeurs

(Studies in Fugal Style for Piano [...] for the Use of Young Composers)
from First Book

- | | | | |
|--------------------------|---|---|------|
| <input type="checkbox"/> | 1 | Introduction. Poco Andante. Sempre sostenuto –
in E minor • in e-Moll • en mi mineur | 2:18 |
| <input type="checkbox"/> | 2 | Allegro
in E minor • in e-Moll • en mi mineur | 1:53 |
| <input type="checkbox"/> | 2 | Andante –
in F major • in F-Dur • en fa majeur | 1:28 |
| <input type="checkbox"/> | 4 | Andante poco Allegretto
in F major • in F-Dur • en fa majeur | 2:14 |

5	3	Andante poco Allegretto – Première Variation – Deuxième Variation – Troisième Variation – Quatrième Variation – Cinquième Variation – Sixième Variation – Septième Variation – Huitième Variation – [Neuvième Variation –] [Dixième Variation –] [Onzième Variation –] [Douzième Variation –] [Coda –]	3:22
		in C major • in C-Dur • en ut majeur	
6		Allegro in C minor • in c-Moll • en ut mineur	2:10
7	4	Air. Lento – in E minor • in e-Moll • en mi mineur	3:47
8		Allegretto e sempre legato in E major • in E-Dur • en mi majeur	2:07

9	5	Air. Lento – in G major • in G-Dur • en sol majeur	1:41
10		Allegretto in G major • in G-Dur • en sol majeur	1:29
11	6	Poco Allegretto – in F minor • in f-Moll • en fa mineur	2:37
12		Allegretto in F major • in F-Dur • en fa majeur	2:23
13	7	Allegretto. Ligata – in A major • in A-Dur • en la majeur	1:26
14		Allegro in A major • in A-Dur • en la majeur	2:11
15	8	Allegro Moderato – in G major • in G-Dur • en sol majeur	2:27
16		Allegro in G major • in G-Dur • en sol majeur	2:02

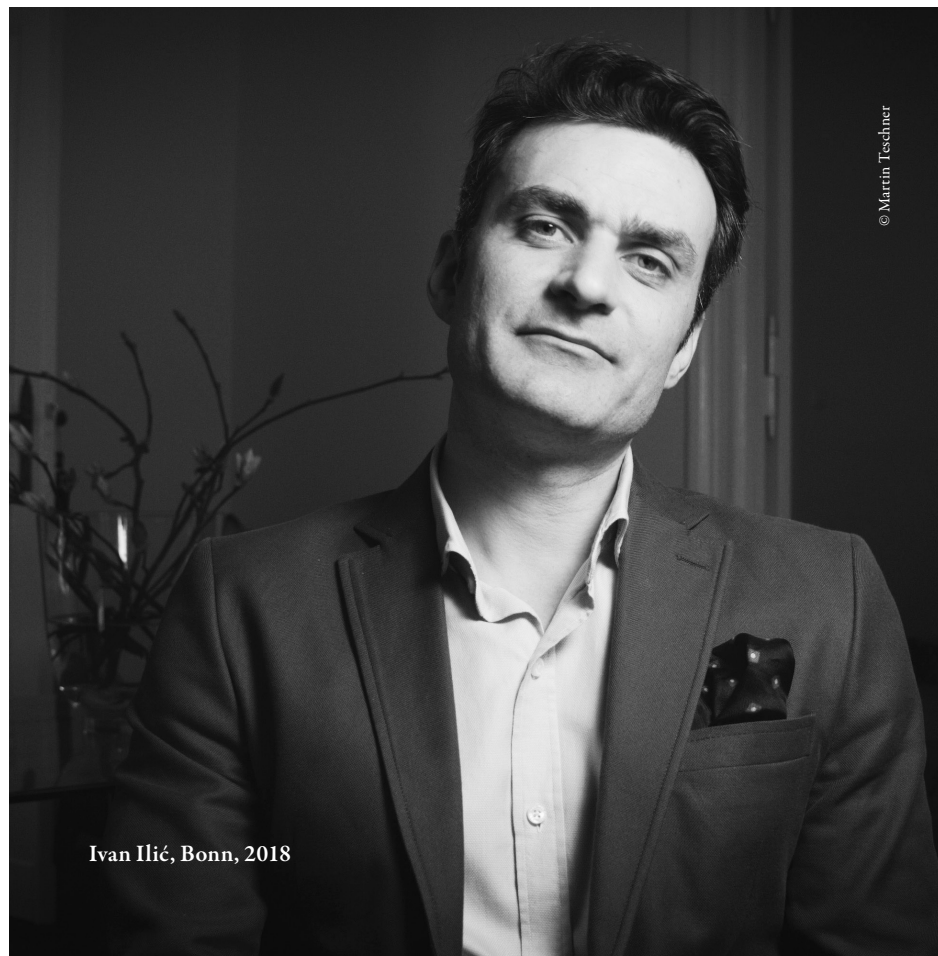
17	9	Air. Lento – in G minor • in g-Moll • en sol mineur	2:42
18		Allegro – Lento – Allegro in G minor • in g-Moll • en sol mineur	2:53
19	10	Andante maestoso – Largo – in A major • in A-Dur • en la majeur	2:14
20		Allegro. Moderato in A major • in A-Dur • en la majeur	2:09
21	11	Poco Allegretto – in A minor • in a-Moll • en la mineur	1:16
22		Lento in A minor • in a-Moll • en la mineur	4:17
23	12	Air. Lento – in E major • in E-Dur • en mi majeur	1:56
24		Allegro in E major • in E-Dur • en mi majeur	2:50

[25]	13	Tempo di minuetto – Legato – [Tempo di minuetto] – in A minor • in a-Moll • en la mineur	3:03
[26]		Allegro assai in A major • in A-Dur • en la majeur	1:59
[27]		Fugue, Op. 36 No. 12 from <i>36 Fugen für das Piano-Forte</i> (1803) (36 Fugues for Piano) Allegretto	1:25
			TT 62:35

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...'
(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 Ilić, Bonn, 2018

© Martin Teschner

Reicha Rediscovered, Volume 2

Études dans le genre Fugué, Op. 97

Nos 1 – 13

Antoine Reicha (1770 – 1836) wrote his thirty-four *Études dans le genre Fugué* (Studies in Fugal Style), Op. 97 for the benefit of young composers and keyboard players. The works were meant to be studied as examples of a style which – by the time of their publication, in 1817 – had long since fallen out of favour. The collection which it most closely resembles, the first book of Johann Sebastian Bach's *Wohltemperirte Clavier* (Well-tempered Clavier), had been completed almost one hundred years earlier, in 1722. Although Reicha entitled his pieces 'Études', each piece pairs a prelude with, almost always, a fugue. Like Bach, Reicha was versed in a wide variety of musical styles which he incorporated into his works. But although he clearly admired Bach's works and knew them intimately, they served more as a point of departure for his eclectic, fertile mind.

Reicha wrote the Etudes at a key moment in his career. He had settled permanently in Paris in 1808, at the age of thirty-eight, after stints in Bonn, Hamburg, Paris, and Vienna.

In contrast to the case of his childhood friend Beethoven, recognition was slow to come.

Although he was respected among his peers, his music did not sell well. After several bitterly disappointing experiences attempting to have his operas staged, he gave up trying to promote his music. As he states explicitly in his autobiography, he decided to concentrate his energy on composition, make a living teaching, and let posterity decide whether his music was worthwhile.

Unlike Beethoven, who benefited from a network of aristocratic patrons early in his career, Reicha gave private lessons to survive. But teaching was not just a day job: Reicha developed a deep interest in pedagogy and became one of the most sought-after teachers in Paris. The list of his counterpoint students includes Hector Berlioz, César Franck, Franz Liszt, and Charles Gounod. That list also features Joseph Guillou, Gustave Vogt, Jacques-Jules Bouffil, and Louis-François Dauprat. You are forgiven if you have not heard of the last four. However, it is largely thanks to them that Reicha's name has survived.

These musicians were not just students of Reicha, they were the flautist, oboist, clarinetist, and horn player in the ensemble which premiered his twenty-four Wind Quintets. Their championing of his new works led to his greatest success. He was forty-seven years old, and the overwhelming reception which the pieces enjoyed must have come as a surprise. The Six Quintets, Op. 88 were published in 1817 and have remained in the repertoire ever since. In 1818 Reicha was appointed professor of counterpoint and fugue at the Paris Conservatoire.

While he was putting the finishing touches on his first set of wind quintets, Reicha was also writing the Opus 97 Etudes (1815 – 17), thirteen of which feature on this recording, and a treatise on harmony. Six years later he published his theoretical *magnum opus*: *Traité de haute composition musicale* (Treatise on Advanced Musical Composition), more than 1200 pages about counterpoint and fugue. The crux of Reicha's attitude can be gleaned from the preface:

In all the arts (and especially in music) there is a level which one can attain, up to a certain point, with natural ability alone; at the same time, it is impossible to surpass this limit if art does not come to our assistance, and teach us

its secrets. It is this latter part of art which constitutes what must be called ADVANCED COMPOSITION. The demarcation line which exists between this and COMMON COMPOSITION is drawn by nature itself.

For Reicha, teaching composition meant teaching counterpoint. He considered fugal writing to be the proof of a composer's technical abilities, good taste, and ingenuity. One might guess that a composer who spent so much time teaching the rules of a strict, complex musical style would write dry, lifeless music. The reality is that his music is full of wit and charm. Reicha thwarts expectations with such apparent relish that one begins to wonder whether he called the Opus 97 pieces 'Etudes in Fugal Style' instead of 'Fugues' just to give himself more leeway.

Each Fugal Etude is preceded by a prelude-like piece – generally in a more accessible style – in which Reicha makes subtle compositional decisions which allow each piece to bloom and avoid monotony. The preludes often use repeating patterns as templates, which Reicha adorns with harmonic colour, much as J.S. Bach did in the first Prelude from the *Wohltemperirte Clavier*. But Reicha regularly reminds us of his

presence by nudging each piece in a slightly unexpected direction.

One example is Prelude 1, in which the hands switch roles just over halfway through the piece. The melody, passing from the right hand to the left hand, revels in the new expressive possibilities of the tenor register. The melody then sinks gradually lower and lower into the bass, moving inexorably towards the final cadence after a long, luxurious phrase. When one experiences the piece for the first time, the passing of the melody to the left hand and the subsequent *dénouement* seem completely natural. It is easy to miss the fact that nothing in the first half of the piece had suggested that it might happen.

In Prelude 6 there is another such moment of compositional intervention. The work comprises a succession of rigorously prepared and resolved double suspensions. The Prelude has a circular quality, as if it might continue cycling through different keys indefinitely. Then, near the end, a fermata (a pause) arrests the progression. Suddenly the dotted rhythms disappear, and a new plaintive section, reminiscent of Schubert, brings the piece to a melancholy close. This move to a new texture breaks the continuity, and looks incongruous on the page. But the unexpected coda creates

a satisfying musical close, and it is one of many clues that Reicha is more pragmatic than dogmatic.

The variety of the preludes lends the set a welcome diversity. Reicha flaunts his ability to write a sophisticated canon (Prelude 11) and cheeky invertible counterpoint (Prelude 3), but he also includes simple homophonic settings of melodies (Preludes 4 and 12), which contrast markedly with the fugues that follow. There is also a chaconne (Prelude 8), a minuet-like character piece (Prelude 13), and a piece the only unifying characteristic of which seems to be its tumbling scales in dotted rhythm (Prelude 10).

Another distinctive characteristic of Reicha's Opus 97 is the occasional reappearance of certain moods and textures, as if some works were 'siblings'. Within the first thirteen Etudes there are three pairs of pieces which seem to share the same DNA: Preludes 5 and 9, Preludes 4 and 12, and Fugues 3 and 9. Further, within conventional-sounding works, Reicha, to avoid predictability, experiments with phrase lengths, something for which he argued in his theoretical writings. For example, in Prelude 5 he alternates four-bar phrases with three-bar and five-bar phrases, gently urging on or broadening the discourse, all within an idiom

so understated that these finer details likely go unnoticed.

The Latin word *fuga* implies both flight (*fugere*) and chase (*fugare*). Thus a fugal subject appears, flees, and is chased by additional voices in imitative counterpoint. But there is an intriguing alternative: the German verb *fügen* means 'to assemble meticulously'. The corresponding noun, *Fuge*, refers to a joint in a carefully built pattern of materials, such as tiles, bricks, or hardwood floor. This etymology, suggesting craftsmanship, design, and precision, is apt when considering Reicha's fugues. Like J.S. Bach, Reicha considered counterpoint to be the most noble, enduring style of composition.

Reicha manifests his fastidiousness in several ways in his Opus 97 fugues. In traditional fugues, 'episodes' are interspersed between entrances of the subject, in which the rules of counterpoint are still observed, but in which a composer has more latitude. Instead, Reicha uses these passages to develop musical fragments even further. The result is that his fugues often have a dense, compact quality, motivic echoes reaching a feverish pitch. This Reicha accentuates by his frequent use of *stretto*, in which entries of the subject overlap. Particularly transparent examples occur in Fugues 2 and 12.

A related aspect is Reicha's fondness for partial entries of the theme. Employing this technique, Reicha takes the 'head' of the subject – often just the first bar – and passes it from one voice to another, creating a dizzying effect of layered repetition. Many composers use this technique to build towards a climax near the end of their fugues, whereas Reicha uses it earlier and more often. In the Opus 97 Etudes on this recording, he adopts the technique in Fugues 2, 3, 5, 7, 8, 11, and 12. Fugue 8 is a notable example because the repeated notes from the beginning become a prominent thematic element, sometimes ushering in the subject, sometimes acting just as an accompaniment. The ear perks up at the repeated notes, and the hierarchy among the voices becomes ambiguous. Playing or listening to these fugues is an intense cognitive experience.

As in the preludes, Reicha occasionally interrupts the texture of the fugues to introduce something new, usually just before the end of the piece. Fugue 1 ends with four bars which sound as though they could be by Mendelssohn or Schubert. Fugue 9 has an unexpected, brief *Lento* passage which neatly prepares the short coda that follows. Fugue 13, not really a fugue at all, interrupts itself six times with a catchy theme, in repeated notes,

in the bass. This seemingly secondary element then hijacks the piece entirely.

There are other idiosyncrasies. Fugue 10, which hints at Schumann (who owned Reicha's treatises), is only a fugue in the broadest sense of the word. It is difficult to believe that the same person wrote Fugue 7, incorporating jazzy hemiola (a syncopated effect produced by stressing every second beat in two bars of triple metre) and baroque articulation. Both fugues are in A major, a favourite key of Reicha's. In fact, seventy per cent of the fugues in *Opus 97* are in major modes. Their infectious *joie de vivre* is surely linked to this manifest preference.

Fugue, Op. 36 No. 12

The last fugue on this recording was written at least twelve years earlier, and was published, in Vienna, in 1803. It is one of Reicha's thirty-six Fugues, Op. 36, which are brasher in their disregard for the rules than the ones in *Opus 97*. Reicha packs an astonishing amount of music into eighty seconds: the piece begins in A major, ends in G major, and traverses five additional keys in between. The composer seems to be winking at us with his abrupt modulations, pregnant silences, and impertinent coda. It is a testimony to his mastery of counterpoint that Reicha can get

away with it. Berlioz, seldom generous in his evaluation of other musicians, wrote:

It is to be noted that, despite the apparent rigour of Reicha's guidelines, no other professor showed himself as prompt as Reicha in recognising an innovation, even if it went against all the accepted rules, if the result was successful and if he observed in it the seed of progress.

This open-mindedness is a fundamental element in Reicha's own music, and it makes listening to the *Opus 97 Etudes* for the first time all the more exciting.

© 2018 Ivan Ilić

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 Benoît 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



© Martin Teschner

Ivan Ilčić, at the Laeiszhalle, Hamburg, 2018

Reicha Rediscovered, Teil 2

Études dans le genre Fugué op. 97 / 1 – 13
Antoine Reicha (1770 – 1836) komponierte seine vierunddreißig *Études dans le genre Fugué* (Etüden im fugierten Stil) op. 97 zur Instruktion junger Komponisten und Klavierspieler. Die Werke waren als Studienobjekte für einen Stil gedacht, der zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung im Jahr 1817 schon längst nicht mehr dem zeitgenössischen Geschmack entsprach. Die Sammlung, der dieser Stil am ehesten nachempfunden war – der erste Teil von Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertem Clavier* – war fast ein Jahrhundert zuvor im Jahr 1722 entstanden. Obwohl Reicha seine Stücke als “Études” bezeichnete, bestehen diese jeweils aus einem Werkpaar, das sich fast immer aus einem Präludium und einer Fuge zusammensetzt. Wie Bach beherrschte auch Reicha eine Vielzahl unterschiedlicher stilistischer Idiome, die er in seinen Kompositionen verarbeitete. Doch auch wenn er Bachs Werke ganz offensichtlich bewunderte und sie ihm zutiefst vertraut waren, nutzte er sie eher als eine Art Ausgangspunkt für seinen eklektischen, erfindungsreichen Geist.

Reicha schrieb seine Etüden in einem Schlüsselmoment seiner Laufbahn. Nach Aufhalten in Bonn, Hamburg, Paris und Wien hatte der achtunddreißigjährige sich im Jahr 1808 in Paris niedergelassen. Anders als bei seinem Jugendfreund Beethoven stellte der Erfolg sich bei ihm nur zögerlich ein. Auch wenn er von anderen Musikern respektiert wurde, verkaufte sich seine Musik nicht gut. Nach einer Reihe von bitter enttäuschten Versuchen, seine Opern auf die Bühne zu bringen, gab er es schließlich auf, seine Musik anzupreisen. Wie er in seiner Autobiographie erläutert, beschloss er, seine Kräfte auf das Komponieren zu konzentrieren, sein Geld mit Unterrichten zu verdienen und die Nachwelt entscheiden zu lassen, ob seine Musik etwas taugte.

Während Beethoven schon früh in seiner Laufbahn die Gunst eines Zirkels von aristokratischen Gönnern genoss, bestritt Reicha seinen Lebensunterhalt mit dem Erteilen von Musikstunden. Allerdings war das Unterrichten für ihn nicht nur ein Mittel zum Broterwerb; Reicha entwickelte ein tiefes Interesse an der Pädagogik und wurde

zu einem der gefragtesten Lehrer in Paris. Zu seinen Kontrapunkt-Schülern zählten Hector Berlioz, César Franck, Franz Liszt und Charles Gounod, aber auch Joseph Guillaou, Gustave Vogt, Jacques-Jules Bouffil und Louis-François Dauprat. Es ist verzeihlich, die Namen der vier Letztgenannten nicht zu kennen, allerdings ist es vor allem ihnen zu verdanken, dass Reichas Name heute noch Bedeutung hat.

Diese Musiker waren nicht nur Reichas Schüler, sie waren vielmehr auch der Flötist, Oboist, Klarinettist und Hornist des Ensembles, das die Uraufführungen seiner vierundzwanzig Bläserquintette spielte. Ihr Einsatz für seine neuen Werke führte zu seinem größten Erfolg. Er war zu diesem Zeitpunkt bereits siebenundvierzig Jahre alt und die überwältigend positive Aufnahme, die diesen Stücken beschieden war, muss ihn sehr überrascht haben. Die Sechs Quintette op. 88 erschienen 1817 im Druck und gehören seither zum Standardrepertoire. 1818 schließlich wurde Reicha am Pariser Konservatorium zum Professor für Kontrapunkt und Fugenkomposition ernannt.

In der Zeit, als er an seine erste Sammlung von Bläserquintetten letzte Hand anlegte, arbeitete Reicha bereits an seinen Etüden

op. 97 (1815 – 1817) – von denen dreizehn auf dieser CD zu hören sind – sowie an einer Harmonielehre. Sechs Jahre später veröffentlichte er sein theoretisches magnum opus: *Traité de haute composition musicale* (deutscher Titel: *Abhandlung von der höheren musikalischen Composition*) – mehr als 1200 Seiten über Kontrapunkt und Fuge. Die Crux von Reichas Haltung ist bereits dem Vorwort zu entnehmen:

In allen Künsten (und vorzüglich in der Musik) gibt es einen Grad, den man, bis zu einer gewissen Stufe, schon durch die alleinigen natürlichen Anlagen erreichen kann; aber es ist zugleich unmöglich, diese Grenze zu übersteigen, wenn nicht die Kunst und Wissenschaft uns zu Hilfe kommt und uns in ihre Geheimnisse einweiht. Dieser letzte Theil der Kunst ist nun, welcher dasjenige bildet und festsetzt, was man die HÖHERE TONSETZKUNST (den strengen Styl) nennt. Die Grenzlinie, die zwischen dieser letzteren und der *gemeinen* (gewöhnlichen) COMPOSITIONS-KUNDE besteht, ist durch die Natur selber bezeichnet.

Für Reicha war der Kompositionsunterricht gleichbedeutend mit der Unterweisung im Kontrapunkt. In seinen

Augen stellte ein Komponist mit dem Verfassen von Fugen seine technischen Fähigkeiten, seinen Geschmack und seine Erfindungsgabe unter Beweis. Man könnte annehmen, dass ein Komponist, der so viel Zeit damit verbrachte, die Regeln eines strengen, komplexen Musikstils zu vermitteln, trockene, blutleere Musik schreiben würde. Tatsächlich aber war seine Musik voller Esprit und Charme. Reicha durchkreuzt die Erwartungen des Hörers mit solch offensichtlichem Vergnügen, dass man sich fragt, ob er die Stücke aus op. 97 als "Etüden im fugierten Stil" bezeichnete (anstatt sie einfach "Fugen" zu nennen), nur um sich größeren Spielraum zu verschaffen.

Jeder fugierten Etüde ist ein – meist in einem gefälligeren Stil gehaltenes – präludienhaftes Stück vorangestellt, in das Reicha subtile kompositorische Entscheidungen einarbeitet, die das jeweilige Stück wunderbar erblühen lassen und jegliche Monotonie vermeiden. Die Präludien verwenden häufig schablonenhafte repetierende Klangmuster, die Reicha harmonisch ausschmückt, ähnlich wie J.S. Bach es im ersten Präludium seines *Wohltemperierten Claviers* tat. Reicha allerdings ruft sich uns immer wieder in Erinnerung, indem er jedes Stück in eine etwas unerwartete Richtung lenkt.

Ein Beispiel hierfür ist das Präludium Nr. 1, in dem kurz nach der Mitte des Stücks die beiden Hände ihre Rollen tauschen. Die Melodie wechselt von der rechten in die linke Hand und schweigt nun in den neuen Ausdrucksmöglichkeiten der Tenorlage. Sodann sinkt die Melodie immer tiefer in die Bassregion und steuert nach einer langen opulenten Phrase unweigerlich auf die abschließende Kadenz zu. Wenn man das Stück zum ersten Mal hört, erscheinen der Wechsel der Melodie in die linke Hand und das anschließende *dénouement* völlig natürlich. Es entgeht einem leicht, dass nichts in der ersten Hälfte des Werks auf diese Entwicklung hindeutet.

Im Präludium Nr. 6 findet sich ein ähnlich gelagerter Fall kompositorischer Intervention. Das Werk umfasst eine Abfolge streng vorbereiteter und aufgelöster doppelter Vorhalte. Das Präludium hat eine gewisse zyklische Qualität, man gewinnt den Eindruck, es könne sich ewig durch die verschiedenen Tonarten spulen. Dann, kurz vor Schluss, bringt eine Fermate die Fortschreitungen zum Innehalten. Plötzlich verschwinden die punktierten Rhythmen und ein neuer, an Schubert gemahnender klagevoller Abschnitt bringt das Stück zu einem melancholischen Ende. Dieses

Eintauchen in eine neue Satztechnik unterbricht die Kontinuität der Komposition und erscheint auf dem Notenblatt inkongruent; die unerwartete Coda schafft jedoch einen befriedigenden musikalischen Abschluss und stellt ein weiteres Mal unter Beweis, dass Reicha eher pragmatisch als dogmatisch dachte.

Die Unterschiedlichkeit der Präludien verleiht der Serie eine willkommene Vielfalt. Reicha demonstriert seine Fähigkeit, einen komplexen Kanon (Präludium 11) und kecken doppelten Kontrapunkt zu schreiben (Präludium 3), er präsentiert aber auch einfache homophone Melodiesätze (Präludien 4 und 12), die einen bewussten Kontrast zu den nachfolgenden Fugen bilden. Ferner gibt es eine Chaconne (Präludium 8), ein menuettartiges Charakterstück (Präludium 13) und ein Werk, dessen einzige verbindende Eigenschaft seine fallenden Skalen in punktiertem Rhythmus zu sein scheinen (Präludium 10).

Eine weitere markante Qualität von Reichas op. 97 ist die gelegentliche Wiederkehr bestimmter Stimmungen und Satzmodelle, als handle es sich bei einigen Stücken um Schwesterwerke. Innerhalb der ersten dreizehn Etüden finden sich drei Werkpaare, die dieselbe DNA zu teilen

scheinen – die Präludien Nr. 5 und 9 sowie 4 und 12, außerdem die Fugen 3 und 9. Zudem experimentiert Reicha, um Vorhersehbarkeit zu vermeiden, bei konventionell klingenden Werken mit Phrasenlängen – eine Methode, für die er auch in seinen theoretischen Schriften plädierte. In Präludium 5 zum Beispiel alterniert er viertaktige mit drei- und fünftaktigen Phrasen, wobei er den Diskurs sanft vorandrängt oder aber erweitert, und all dies in einem derart unauffälligen Idiom, dass diese feineren Details leicht unbemerkt bleiben.

Der lateinische Begriff *fuga* bedeutet sowohl Flucht (*fugere*) als auch Verfolgung (*fugare*). Ein Fugenthema taucht mithin auf, es flüchtet und wird von weiteren Stimmen in imitativem Kontrapunkt verfolgt. Doch es gibt auch eine verblüffende Alternative: Das deutsche Verb *fügen* hat die Bedeutung, „etwas sorgfältig zusammensetzen“. Das zugehörige Substantiv *Fuge* bezeichnet eine Nahtstelle zwischen sorgfältig angeordneten Materialien wie etwa Kacheln, Ziegeln oder Parkettholz. Dieser Begriff, der handwerkliches Können, sorgfältige Planung und Präzision suggeriert, eignet sich ausgezeichnet für Reichas Fugen. Wie J.S. Bach betrachtete auch Reicha den Kontrapunkt als den edelsten und beständigsten Kompositionsstil.

Reichas anspruchsvolle Arbeitsweise ist in seinen Fugen aus op. 97 an verschiedenen Details abzulesen. In traditionellen Fugen sind zwischen die verschiedenen Eintritte des Themas "Episoden" eingeflochten, in denen die Regeln des Kontrapunkts zwar weiterhin befolgt werden, in denen der Komponist aber größere Freiheit hat. Reicha allerdings benutzt diese Passagen, um bestimmte Motive noch weiter zu entwickeln. Dies bewirkt, dass seine Fugen oft eine dichte, kompakte Qualität entwickeln und ihre motivischen Echos eine fast fieberhafte Steigerung erfahren. Reicha unterstreicht dies noch durch seine häufige Verwendung von Engführungen, wobei die Einsätze des Themas überlappen. Besonders deutliche Beispiele hierfür finden sich in den Fugen Nr. 2 und 12.

Ein verwandter Aspekt ist Reichas Vorliebe für unvollständige Themeneinsätze. Bei dieser Technik nimmt er den "Kopf" eines Themas – oft nur den ersten Takt – und reicht ihn von einer Stimme zu einer anderen weiter; damit erzielt er einen Schwindel erregenden Effekt geschichteter Wiederholungen. Viele Komponisten setzen diese Methode ein, um zum Ende ihrer Fugen hin einen Höhepunkt aufzubauen, Reicha allerdings verwendet sie früher und häufiger. In den hier eingespielten

Etüden op. 97 benutzt er diese Technik in den Fugen Nr. 2, 3, 5, 7, 8, 11 und 12. Ein bemerkenswertes Beispiel ist die Fuge Nr. 8, da die wiederholten Noten vom Anfang sich zu einem zentralen thematischen Element entwickeln – einmal kündigen sie das Thema an, dann wiederum dienen sie nur als Begleitung. Der Hörer spitzt bei den wiederholten Tönen die Ohren, zugleich verliert die Hierarchie des Stimmgefüges ihre Eindeutigkeit. Wer diese Fugen spielt oder ihnen lauscht, macht eine intensive kognitive Erfahrung.

Wie in den Präludien unterbricht Reicha auch in den Fugen gelegentlich den Satzfluss, um – meist kurz vor Ende des jeweiligen Stücks – etwas Neues vorzustellen. Die Fuge Nr. 1 endet mit vier Takten, die klingen, als stammten sie von Mendelssohn oder Schubert. Fuge Nr. 9 enthält eine kurze, unerwartete *Lento*-Passage, die geschickt die anschließende kurze Coda vorbereitet. Fuge Nr. 13, bei der es sich nicht eigentlich um eine Fuge handelt, wird im Bass sechs Mal mit einem eingängigen Thema in wiederholten Noten unterbrochen. Dieses zunächst untergeordnete Element übernimmt den Satz schließlich vollständig.

Und es gibt noch weitere Eigenheiten. Fuge Nr. 10, die an Schumann gemahnt

(der Reichas Abhandlungen besaß), ist nur im weitesten Sinne des Wortes eine Fuge. Man mag kaum glauben, dass derselbe Komponist auch Fuge 7 schrieb, in die er jazzige Hemiolen (ein synkopierter Effekt, der dadurch entsteht, dass in zwei Dreiertakten jeweils der zweite Schlag betont wird) und eine barocke Artikulierung einbaute. Beide Fugen stehen in A-Dur, einer von Reicha favorisierten Tonart. Tatsächlich stehen siebzig Prozent der Fugen in op. 97 in Durtonarten. Ihre ansteckende *joie de vivre* hat sicherlich auch mit dieser ausgeprägten Vorliebe zu tun.

Fugue op. 36 / 12

Die letzte Fuge auf dieser CD entstand mindestens zwölf Jahre früher und wurde 1803 in Wien veröffentlicht. Sie ist Reichas Sammlung von sechsunddreißig Fugen op. 36 entnommen, die sich in ihrer Missachtung des strengen kompositorischen Regelwerks kühner geben als die Fugen von op. 97. Reicha packt hier eine erstaunliche musikalische Fülle in einen Zeitraum von achtzig Sekunden: Das Stück beginnt in A-Dur, endet in G-Dur und durchmisst dazwischen fünf weitere Tonarten. Der Komponist scheint uns mit seinen abrupten Modulationen, den bedeutungsschweren

Pausen und der geradezu impertinenten Coda zuzuzwinkern. Dass er damit durchkommt, bezeugt erneut seine meisterhafte Beherrschung der kontrapunktischen Setzweise. Hector Berlioz, der in seiner Bewertung anderer Komponisten nur selten zu Großzügigkeit neigte, schrieb:

Es sei angemerkt, dass trotz der offensichtlichen Rigorosität von Reichas Regelwerk kein anderer Lehrer sich derart bereit zeigte, eine Innovation zu akzeptieren, selbst wenn sie gegen sämtliche anerkannten Vorschriften verstieß, sofern das Resultat nur eine glückliche Wirkung hätte und er darin die Saat des Fortschritts sah.

Diese Aufgeschlossenheit ist ein fundamentaler Aspekt von Reichas Musik, und sie macht die erste Begegnung mit den Etüden op. 97 zu einer erregenden Erfahrung.

© 2018 Ivan Ilić

Übersetzung: Stephanie Wollny

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 2

Études dans le genre Fugué, op. 97 nos 1 – 13

Antoine Reicha (1770 – 1836) écrivit ses trente-quatre *Études dans le genre Fugué*, op. 97, à l'intention des jeunes compositeurs et pianistes. Ces œuvres étaient destinées à être étudiées en tant qu'exemples d'un style qui – à l'époque de leur publication, en 1817 – était passé de mode depuis longtemps. Le recueil auquel ces Études ressemblent le plus, le premier livre du *Wohltemperirte Clavier* (Clavier bien tempéré) de Jean-Sébastien Bach, avait été achevé presque cent ans auparavant, en 1722. Bien que Reicha ait donné le titre d'études à ses pièces, chacune associe presque toujours un prélude à une fugue. Tout comme Bach, Reicha était versé dans une grande variété de styles musicaux qu'il incorporait dans ses œuvres. Toutefois, en dépit de l'admiration évidente qu'il vouait aux œuvres de Bach, dont il avait une connaissance intime, elles firent plutôt office de point de départ pour son esprit fertile, amateur de diversité.

Reicha écrivit les Études à un moment-clé de sa carrière. Il s'était installé

définitivement à Paris en 1808, à l'âge de trente-huit ans, après avoir exercé pendant quelque temps à Bonn, Hambourg, Paris et Vienne. Contrairement à son ami d'enfance Beethoven, il mit du temps à être reconnu. Il jouissait du respect de ses pairs, mais sa musique se vendait mal. Après avoir essuyé plusieurs déceptions cinglantes en tentant de faire monter ses opéras, il renonça à essayer de promouvoir sa musique. Comme il le dit explicitement dans son autobiographie, il décida de concentrer son énergie sur la composition, de gagner sa vie en enseignant et de laisser à la postérité le soin de décider si sa musique était digne d'intérêt.

Contrairement à Beethoven, qui bénéficia, tôt dans sa carrière, de l'appui d'un réseau de mécènes membres de l'aristocratie, Reicha dut donner des cours particuliers pour survivre. Néanmoins, pour lui, l'enseignement ne fut pas qu'un simple gagne-pain car Reicha acquit un intérêt profond pour la pédagogie et devint un des professeurs les plus demandés de Paris. Hector Berlioz, César Franck, Franz Liszt et Charles Gounod figurent sur la liste de ses élèves de contrepoint. Cette

liste comprend aussi Joseph Guillou, Gustave Vogt, Jacques-Jules Bouffil et Louis-François Dauprat – quoiqu’il soit excusable que vous n’ayez jamais entendu parler de ces derniers, c’est en grande partie grâce à eux que le nom de Reicha a survécu.

Loin de n’être que des élèves de Reicha, ces quatre musiciens furent le flûtiste, le hautboïste, le clarinetriste et le corniste de l’ensemble qui créa ses vingt-quatre Quintettes à vent. Ce fut le soutien qu’ils apportèrent à ses œuvres nouvelles, qui amena à son plus grand succès. Pour le compositeur, qui était alors âgé de quarante-sept ans, l’accueil enthousiaste dont jouirent ses pièces fut probablement source d’étonnement. Les Six Quintettes, op. 88, furent publiés en 1817 et n’ont pas quitté le répertoire depuis. En 1818, Reicha fut nommé professeur de contrepoint et de fugue au Conservatoire de Paris.

À l’époque où il mettait la dernière main à son premier recueil de quintettes à vent, Reicha écrivait aussi les Études, opus 97 (1815 – 1817), dont treize figurent sur cet enregistrement, ainsi qu’un traité d’harmonie. Six ans plus tard, il publia son œuvre maîtresse, le *Traité de haute composition musicale*, écrit théorique contenant plus de 1200 pages consacrées au contrepoint et à la

fugue. La préface permet de comprendre ce qui gît au cœur de l’attitude de Reicha:

Dans tous les arts (et surtout en musique) il existe un degré que l’on peut atteindre, jusqu’à un certain point, avec les seules dispositions naturelles; mais en même temps, il est impossible de dépasser ce terme, si l’art ne vient à notre secours, en nous initiant à ses mystères. C’est cette dernière partie de l’art qui constitue ce que l’on doit appeler HAUTE COMPOSITION. La ligne de démarcation qui existe entre cette dernière et la COMPOSITION VULGAIRE, est tracée par la nature elle-même.

Pour Reicha, l’enseignement de la composition impliquait l’enseignement du contrepoint. Il considérait l’écriture fuguée comme étant preuve d’aptitudes techniques, de bon goût et d’ingénuité chez un compositeur. On pourrait supposer qu’un compositeur passant tant de temps à enseigner les règles d’un style musical, complexe et plein de rigueur, écrirait une musique rébarbative et dépourvue de vie. En réalité, sa musique regorge de charme et d’esprit. Reicha y contrarie les attentes avec un plaisir si évident que l’on commence à se demander s’il n’a pas appelé les pièces de l’opus 97 “Études dans le

style fugué” au lieu de “Fugues”, dans le seul but de se donner plus de liberté.

Chaque Étude fuguée est précédée d’une pièce ressemblant à un prélude – généralement écrite dans un style plus accessible – dans laquelle Reicha prend des décisions subtiles au niveau de l’écriture, qui permettent à chaque pièce de s’épanouir et d’éviter la monotonie. Les préludes utilisent souvent comme modèles de base des motifs répétitifs que Reicha agrément de couleur harmonique, dans une large mesure comme le fit J.S. Bach dans son premier Prélude du *Wohltemperirte Clavier*. Toutefois Reicha nous rappelle régulièrement sa présence en poussant discrètement chaque pièce dans une direction légèrement inattendue.

Un exemple en est d’ailleurs fourni par le Prélude 1 où les mains changent de rôle, peu après que l’on a dépassé le milieu de la pièce. La mélodie, passant de la main droite à la main gauche, semble se délecter des nouvelles possibilités expressives offertes par le registre ténor. La mélodie s’enfonce ensuite graduellement dans les profondeurs du grave, progressant inexorablement vers la cadence finale après une longue phrase voluptueuse. Lorsque l’on écoute la pièce pour la première fois, le transfert de la mélodie à la main gauche et le dénouement venant ensuite paraissent

complètement naturels. Il est facile de ne pas remarquer que, dans la première partie de la pièce, rien n’a laissé supposer qu’une telle chose pourrait survenir.

Le Prélude 6 présente un autre moment d’intervention au niveau de l’écriture. L’œuvre contient une succession de doubles suspensions qui sont rigoureusement préparées et résolues. Le Prélude est doté d’un caractère circulaire, comme s’il était en mesure de poursuivre son cycle indéfiniment dans des tonalités différentes. C’est alors que, près de la fin, un point d’orgue vient arrêter la progression. Les rythmes pointés disparaissent soudain, et une section nouvelle au ton plaintif, rappelant la musique de Schubert, amène la pièce à une fin mélancolique. Ce passage à une texture nouvelle, rompt la continuité et semble incongru sur le papier. Toutefois, la coda, quoique inattendue, crée une conclusion musicale satisfaisante, offrant ainsi un indice, parmi nombre d’autres, que Reicha est plus pragmatique que dogmatique.

La variété des préludes confère au recueil une diversité bienvenue. Reicha y affiche son aptitude à écrire un canon sophistiqué (Prélude 11) et du contrepoint réversible plein d’impertinence (Prélude 3), mais il y inclut aussi de simples mises en musique

homophoniques de mélodies (Préludes 4 et 12), qui contrastent de façon marquante avec les fugues qui suivent. Il y a également une chaconne (Prélude 8), une pièce de caractère dans le style du menuet (Prélude 13), ainsi qu'une pièce dont le seul trait unificateur semble être ses gammes au rythme pointé, qui descendent avec précipitation (Prélude 10).

Une autre caractéristique distinctive de l'opus 97 de Reicha est la réapparition de temps à autre de certaines atmosphères et textures, comme si certaines œuvres étaient "sœurs". Parmi les treize premières études, on remarque trois "paires" de pièces qui semblent avoir le même ADN: les Préludes 5 et 9, les Préludes 4 et 12, et les Fugues 3 et 9. De plus, au sein d'œuvres en apparence conventionnelles, Reicha, afin d'éviter la prévisibilité, se livre à des expériences sur la longueur des phrases, chose dont il défendit le bien-fondé dans ses écrits théoriques. Dans le Prélude 5, il fait par exemple alterner des phrases à quatre mesures avec des phrases à trois et cinq mesures, ce qui anime et élargit le discours sans heurt, le tout au sein d'une expression si sobre que ces détails subtils risquent fort de passer inaperçus.

Le mot latin *fuga* implique à la fois l'action de fuir (*fugere*) et celle de poursuivre (*fugare*). De ce fait, le sujet fugué apparaît, prend la

fuite, puis se trouve poursuivi par des voix supplémentaires en contrepoint imitatif. Il existe cependant une autre étymologie fascinante: le verbe allemand *fügen* signifie "assembler méticuleusement". Le nom lui correspondant, *Fuge*, fait allusion à un joint trouvé sur une structure assemblée avec soin, réalisée à partir de matériaux tels que carreaux, briques ou lattes de parquet. Cette étymologie, suggérant maîtrise technique, conception et précision, paraît appropriée lorsqu'on se penche sur les fugues de Reicha, qui, à l'instar de J.S. Bach, considérait le contrepoint comme le style de composition le plus noble et le plus durable.

Reicha trouve plusieurs manières de manifester l'étendue de sa méticulosité au sein des fugues de l'opus 97. Dans les fugues traditionnelles, on trouve des "épisodes" qui viennent s'intercaler entre les entrées du sujet – les règles du contrepoint s'y trouvent toujours observées, mais ils permettent aux compositeurs de jouir d'une plus grande latitude. Au lieu de cela, Reicha utilise ces passages pour développer davantage les fragments musicaux. En résultat, ses fugues acquièrent souvent une qualité dense et compacte, les rappels motiviques y atteignant une intensité fiévreuse. Et Reicha accentue cet aspect par un recours fréquent à la

strette, procédé dans lequel les entrées du sujet se chevauchent. Les Fugues 2 et 12 en fournissent des exemples particulièrement évidents.

Aspect s'y rattachant, Reicha avait aussi une prédilection pour les entrées partielles du thème. Lorsqu'il a recours à cette technique, Reicha prend "la tête" du sujet – souvent juste la première mesure – et la fait passer d'une voix à l'autre, créant une répétition quasi étourdissante sur plusieurs couches. De nombreux compositeurs ont recours à cette technique pour faire monter la musique vers un sommet, en arrivant vers la fin de leurs fugues, mais Reicha l'utilise plus tôt et plus souvent. Dans les Études de l'opus 97 incluses sur cet enregistrement, il adopte cette technique dans les Fugues 2, 3, 5, 7, 8, 11 et 12. La Fugue 8 en constitue un exemple notable car les notes répétées du début y deviennent un élément thématique marquant, qui tantôt introduit le sujet, tantôt lui sert seulement d'accompagnement. L'oreille se dresse en entendant les notes répétées, et la hiérarchie existant entre les voix devient ambiguë. Que l'on joue ou que l'on écoute ces fugues, l'expérience cognitive est intense.

Tout comme il le fait dans les préludes, Reicha vient à l'occasion interrompre la texture des fugues pour introduire quelque

chose de nouveau, généralement juste avant la fin de la pièce. La Fugue 1 se termine sur quatre mesures qui pourraient être du cru de Mendelssohn ou de Schubert. La Fugue 9 présente un bref passage *Lento*, inattendu, qui prépare habilement la venue de la courte coda qui suit. La Fugue 13, qui en fait n'a quasiment rien d'une fugue, s'interrompt à six reprises pour donner cours à un petit air entraînant, en notes répétées, à la basse. Cet élément, apparemment secondaire, détourne ensuite complètement le cours de la pièce à son profit.

À cela s'ajoutent d'autres particularités. La Fugue 10, qui fait allusion à la musique de Schumann (qui d'ailleurs possédait les traits de Reicha), n'est une fugue qu'au sens le plus large du mot. Il est difficile de croire que c'est la même personne qui a écrit la Fugue 7, incorporant hémiole de jazz (effet syncopé réalisé en mettant l'accent sur chaque second battement à l'intérieur de deux mesures écrites à trois temps) et articulation baroque. Les deux fugues sont en la majeur, une des tonalités préférées de Reicha. En fait, soixante-dix pour cent des fugues de l'opus 97 sont en mode majeur, et la joie de vivre contagieuse qui les anime présente certainement un lien avec cette préférence affirmée.

Fugue, op. 36 no 12

La dernière fugue se trouvant sur cet enregistrement fut écrite au moins douze années plus tôt et fut publiée à Vienne, en 1803. Elle fait partie des trente-six Fugues, op. 36, de Reicha, œuvres plus cavalières dans leur défi des règles que celles de l'opus 97. Reicha parvient ici à entasser une quantité étonnante de musique en quatre-vingt secondes: la pièce débute en la majeur, se termine en sol majeur et traverse entre-temps cinq tonalités supplémentaires. Le compositeur, avec ses modulations abruptes, ses silences lourds de sens et sa coda pleine d'impertinence, semble nous adresser des clin d'œil. Et le fait que Reicha puisse se permettre ces audaces atteste de sa grande maîtrise du contrepoint. Berlioz, qui se montrait rarement généreux lorsqu'il portait un jugement sur les autres musiciens, écrivit:

Il est à remarquer que malgré la sévérité apparente des préceptes de Reicha, aucun des professeurs vivants ne s'est montré plus prompt que lui à reconnaître une innovation, fût-elle contraire à toutes les règles admises, s'il en résultait un heureux effet, et s'il y voyait le germe d'un progrès.

Et c'est cette ouverture d'esprit, élément fondamental de la musique de Reicha, qui

rend la première écoute des Études, op. 97, encore plus passionnante.

© 2018 Ivan Ilić

Traduction: Marianne Fernée-Lidon

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 Ilić 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

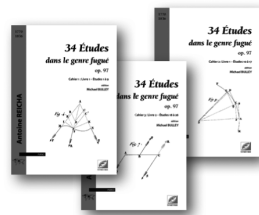
a coproduit plusieurs séries radiophoniques de cinq heures pour la chaîne de radio suisse Espace 2. Il écrit également sur la musique: les sites *Gramophone*, *BBC Music*, *Music & Literature* et *Limelight* ont récemment publié ses articles. www.IvanCDG.com



Ivan Ilić, Vienna, 2018

**Reicha's
piano music**

edited by Michael Bulley and published by Symétrie



The *Études* Op. 97 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



Also available



CHAN 10950

Reicha Rediscovered
Volume 1





© Martin Teschner

Ivan Ilić, at the Laeiszhalle, Hamburg, 2018

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 bhallis@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.

Steinway Model D (592 087) concert grand piano courtesy of Potton Hall
Piano technician: Graham Cooke DipMIT, MPTA

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. The *Études* Op. 97 featured on this recording were recently published by Symétrie.

Recording producer Jonathan Cooper

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineer Rosanna Fish

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 28 – 30 March 2018

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

© 2018 Chandos Records Ltd

© 2018 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

ANTOINE REICHA (1770–1836)

premiere recording

- 1–26 **Études dans le genre Fugué, Op. 97**
Nos 1–13 (1815–17) 61:05
pour le piano-forte [...] à l'usage des jeunes compositeurs
(Studies in Fugal Style for Piano [...] for the Use of Young
Composers)
from First Book
- 27 **Fugue, Op. 36 No. 12** 1:25
from *36 Fugen für das Piano-Forte* (1803)
(36 Fugues for Piano)
- TT 62:35

Ivan Ilić piano