

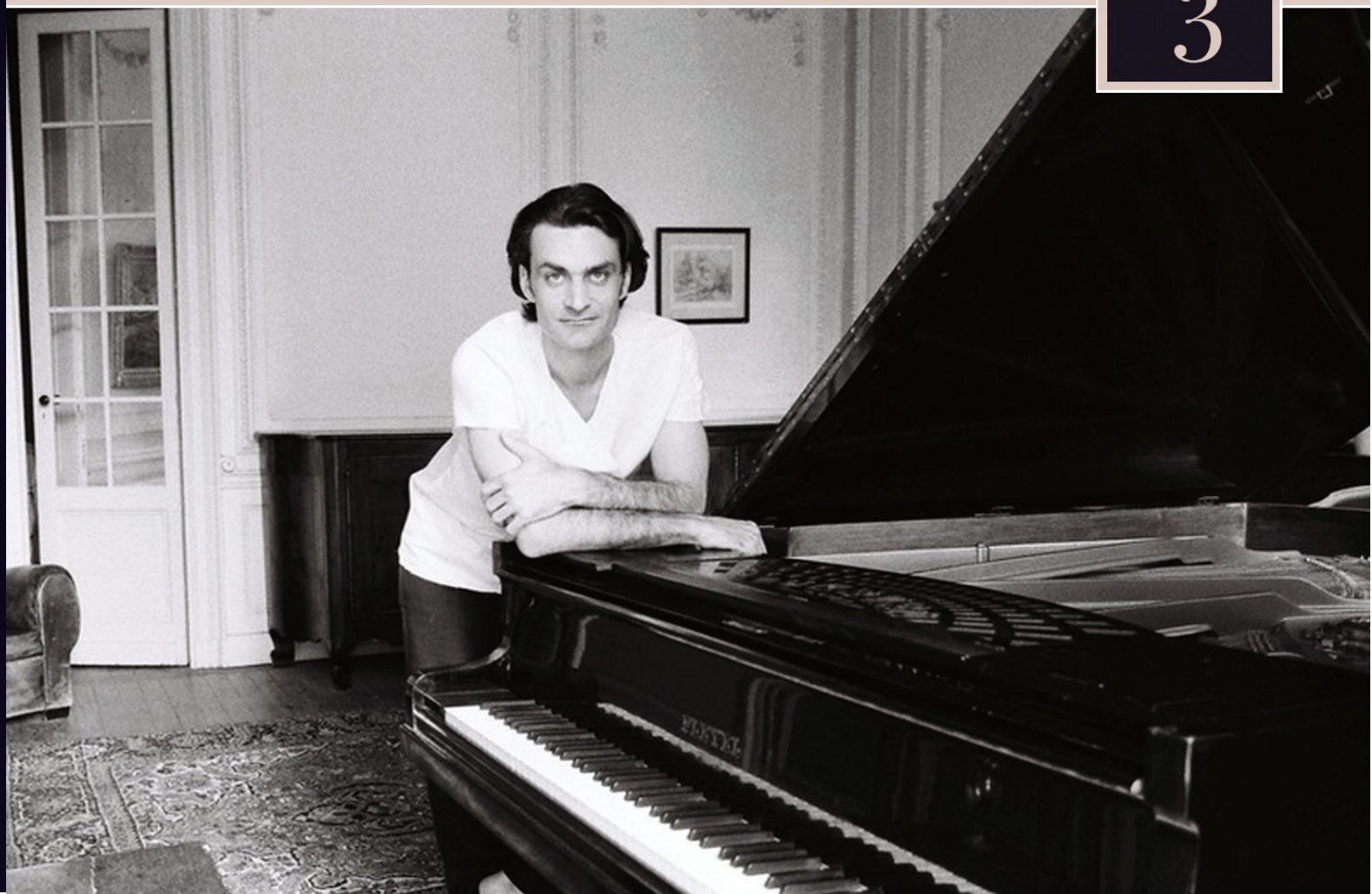
REICHA

REDISCOVERED

Ivan Ilić piano

CHANDOS

VOL.
3





Portrait, in a Private Collection, by Charles Constans (1778 - 1847) /
Heritage Images / Fine Art Images / AKG Images, London

Antoine Reicha, 1830

Antoine Reicha (1770 – 1836)

L'Art de varier ou 57 variations pour le piano, Op. 57

(1803 – 04)

in F major • in F-Dur • en fa majeur

(The Art of Variation, or 57 Variations for the Piano)

À son Altesse Royale Monseigneur le Prince Louis Ferdinand de Prusse

1

Thème. Andante –

Variation 1 –

Variation 2 –

Variation 3 –

Variation 4 –

Variation 5 –

Variation 6 –

9:02

2

Variation 7 –

Variation 8 –

Variation 9 –

Variation 10 –

Variation 11 –

Variation 12 –

Variation 13 –

10:09

3	Variation 14 – Variation 15 – Variation 16. [Andante] – Allegretto – Variation 17. Tempo I – Variation 18 – Variation 19 – Variation 20 – Variation 21 –	11:18
4	Variation 22 – Variation 23 – Variation 24 – Variation 25 – Variation 26. [colla destra e sinistra] –	6:29
5	Variation 27 – Variation 28 – Variation 29 – Variation 30 –	6:02

6	Variation 31. Marche funèbre. Un poco più lento – Variation 32. Un poco allegretto – Adagio – Allegretto – Adagio – Allegretto – <i>[etc.]</i> – Variation 33. Tempo I (Tempo maggiore) – Variation 34 – Variation 35 – Variation 36 – Variation 37 –	11:18
7	Variation 38 – Variation 39. [colla destra e sinistra] – Variation 40. Minuetto coll suo tempo giusto – Variation 41. Tempo I (Tempo maggiore) – Variation 42 –	8:37
8	Variation 43. [colla destra e sinistra] – Variation 44. [colla destra e sinistra] – Variation 45. [colla destra e sinistra] – Variation 46. Andante – Allegretto – Andante – Allegretto – Andante – Allegretto – Variation 47. Tempo I (Tempo maggiore) – Variation 48 –	11:32

9

Variation 49 –
Variation 50 –
Variation 51 –
Variation 52. Gavotte –
Variation 53 –
Variation 54 –
Variation 55 –
Variation 56. Fuga –
Variation 57. Presto

12:18

Fine

TT 86:50

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

VAR. 19

The musical score for Variation 19 consists of six systems of piano accompaniment. Each system is written for piano (p) and includes a treble and bass staff. The notation features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first system begins with a piano (p) dynamic marking. The second system includes a piano (p) marking. The third system includes a piano (p) marking. The fourth system includes a piano (p) marking. The fifth system includes a piano (p) marking. The sixth system includes a piano (p) marking. The score is written in a single system of six systems, with each system containing two staves.

Reicha Rediscovered, Volume 3

L'Art de varier, Op. 57

The career of Antoine Reicha (Antonin Rejcha, Anton Reicha), composer, pedagogue, and theorist, is divided into two major parts, the turning point occurring at the end of 1808, at the moment of his permanent move to Paris following six years spent in Vienna. *L'Art de varier* (The Art of Variation) dates from the beginning of his Viennese period. Reicha was born in Prague, on 27 February 1770, the same year as Beethoven, but ten months before him, and lost his father before he was a year old. Regarding his education as lacking, in his eleventh year he went to the house of his paternal grandfather, near the border with Bavaria, and asked him to send him to his uncle Josef (1752 – 1795), who since 1774 had been principal cellist, then *Kapellmeister*, to the Prince of Oettingen-Wallerstein in Swabia (present south-western Germany). Josef had married a French woman, a native of Metz. From him, Anton received his first musical instruction, and it is thanks to her that, while familiarising himself with German, he began to speak French. In 1785, Josef Reicha became leader (and in 1789

Director) of the orchestra of the Austrian Archduke Maximilian Franz, brother of Emperor Joseph II, and Prince Elector of Cologne, resident in Bonn. Anton followed his uncle there as a violinist and flautist, and struck up a connection with a colleague and keyboard player, and (from 1788) viola player, one Ludwig van Beethoven, a native of Bonn. In May 1789, both enrolled at the University, studying philosophy and mathematics. In November 1792, Beethoven left Bonn for Vienna to become a student of Haydn. Reicha stayed for another two years, until the occupation of the city by French troops.

He then moved to Hamburg. It was there, he tells us in his autobiography (from around 1824), that

I bid goodbye for ever to performance and gave myself up entirely to composition, which I interrupted only to read scientific works [...]. It was in Hamburg that I began to think seriously about musical composition, about its nature, about the manner in which to teach it, about how easy it is to overindulge its resources, etc. My

study of algebra gave me an analytical outlook.

In October 1797, in a letter to the Viennese publisher Artaria, he offered a list of works of which several were chamber pieces or works for piano. Artaria published none of them. On the advice of French expatriates, Reicha left for Paris, which he reached in October 1799, shortly before the return of Napoleon Bonaparte from Egypt. He stayed in France for three years, upon which 'the desire to make new progress in art and to benefit further from the counsel of Joseph Haydn' persuaded him to go to Vienna. He arrived there in October or November 1802 and re-encountered not only Haydn, whom he had met in Bonn in 1790 and / or 1792 and in Hamburg in 1795, but also Beethoven. As early as January 1803, Karl van Beethoven, Ludwig's brother, wrote to Breitkopf & Härtel (the publishing house at Leipzig) that Mr Reicha, 'just arrived from Paris, has asked me to propose to you some works [...] which I can offer you at a reasonable cost'. Among them were three string quartets, three symphonies, a sonata for flute and keyboard, and a violin concerto.

Reicha also produced learned and didactic works – not entirely unrelated to theoretical writings that would soon appear in German,

chief among them *Kunst der practischen Harmonie* (The Art of Practical Harmony). In Paris there appeared, published by Imbault,

Twelve Fugues for piano composed for and dedicated to Citizens Méhul, Cherubini, Gossec, Le Sueur, and Martini, Inspectors of the Conservatoire of Music, by A. Reicha.

And in 1804, Steiner of Vienna published, with a dedication to Haydn, 'Thirty-six Fugues for the piano, composed according to a novel system'. Also in 1804, Breitkopf & Härtel announced another work for piano, *L'Art de varier*, Op. 57, composed in 1803 – 04: a theme followed by fifty-seven variations, the correspondence between the opus number and the number of variations by no means being a matter of coincidence. At this very moment, Beethoven was himself also preoccupied with the fugue and variation forms, as witnessed by his Six Variations in F major, Op. 34 and his Fifteen Variations and a Fugue in E flat major, Op. 35 for piano (published by Breitkopf & Härtel, in April and August 1803). Beethoven conceived these as variations on a 'grand' scale, hitherto unprecedented, renewing a genre which he had discussed (along with that of the fugue) with Reicha. From these debates he emerged with conflicting feelings, ambivalent conclusions. In

a letter of 18 December 1802 to the publisher in Leipzig, he describes Reicha as a French composer whose ‘new method makes a fugue no longer a fugue’. He could have said the same thing about that in his own Op. 35. The Thirty-six Fugues and *L’Art de varier* by Reicha earned some devastating criticism in the *Allgemeine musikalische Zeitung*, the house paper of Breitkopf & Härtel, for instance, ‘These fugues are fugal fantasies, not fugues’, ‘Why do most of these fugues conclude in a different key from that in which they began?’, and ‘In what way does the fugue benefit from this new manner?’. The retort that Reicha gave? In summary this: Any theme can become a fugal subject, and all the artistic procedures that in our time enrich tonality and harmony may be integrated into fugal composition, bestowing upon the fugue a higher aesthetic value. It was in this spirit, taking account of the difference in genre, that he turned to tackle the variation.

L’Art de varier, Op. 57, appeared with a dedication to Prince Louis-Ferdinand of Prussia (1772 – 1806), a talented pianist and composer and the dedicatee (likewise in 1804) of Piano Concerto No. 3, Op. 37 by Beethoven. Reicha recounts that, the prince having offered him a position as *Kapellmeister* and teacher of composition, he preferred to

‘stay longer with Haydn’ and ‘to remain free’. Vienna is for him the city in which Haydn and Mozart ‘have created beautiful and genuine instrumental music’. The theme of Op. 57 is an *Andante* in F major (the same key as Beethoven’s Op. 34) of twelve bars in 4 / 4, simple and songful, in two sections but three phrases (A – B / A’). The first section A (up until the middle of bar 4) is not repeated, the second is. The first phrase A is played at the unison (one voice only); we then move on to two voices, in delineating the dominant (phrase B), then to three voices, and finally to four (phrase A’). In short order, with accumulating richness, the musical texture allies itself to the realm of baroque counterpoint. Similarly, in the introduction to Op. 35 by Beethoven, what the latter called the bass of the theme (two times eight bars, repeated) is announced first at the unison, then in a polyphony ‘A due’, ‘A tre’, and at last ‘A quattro’. The structure of the theme of Op. 57 may be analysed in terms that Reicha came to deploy afterwards, defining certain types of musical idea: phrase (French: *dessin* / German: *Phrase*), the smallest part of a melody, comparable with what in a text comes between two commas; clause (French: *membre* / German: *Halbsatz*), a larger part of the melody than phrase

and requiring at least a clearly articulated harmonic and melodic half-cadence; rhythm (French: *rythme* / German: *Rhythmus*), that which divides and separates ideas in a symmetrical and well-proportioned way, that which beautiful proportions in architecture achieve for the eye; and period (French: *période* / German: *Periode*), the idea at its most developed, composed of phrases, clauses, and rhythms, which feels perfectly complete and closed, that is well-defined, and requiring a melodic and harmonic perfect cadence.

According to these definitions, the theme of Op. 57 consists of two periods (A and B / A') of which the first, the shorter, the one at the unison, is divided into two clauses, themselves divided into two phrases: four phrases, then, of which two are identical, the first and the third, and two similar, the second (ending in a half cadence) and the fourth (ending in a perfect cadence). This structure is readily perceivable to the ear, but to pursue its investigation further here is out of the question. 'Variety is the soul of music', wrote Reicha in his *Traité de haute composition musicale* (Treatise on Advanced Musical Composition, 1824–26). Actually, the fifty-seven variations of Op. 57 are of an extreme diversity and, often, originality, as much in terms of pianistic technique as

in expressivity, as much from one variation to the next as, sometimes, within a single variation. The variations are easy or difficult, virtuosic or not, complicated or not, polyphonic or not, in the major or (more rarely) the minor mode; the theme is, or is not, more or less modified and fragmented. One here confronts, 'as it were, a kaleidoscope of genres, of compositional techniques, and of often highly demanding performance techniques' (Ana Stefanović). A comparison with the 'Diabelli' Variations (1819–23) of Beethoven is justified: the variations are yet more numerous, some seeming to lose touch with the theme.

The majority of the variations of Op. 57 nevertheless preserve the twelve bars, all but eight of them the key of F major (in Beethoven's Op. 34, only the theme and the final variation are in F major), and many of them the theme as is, more or less disguised. Indeed, for Reicha, one of the variation techniques is to alter only the accompaniment of the theme.

The art of accompanying a theme is the primary, essential source from which practical harmony can draw ideas that will release the skills of invention, he wrote in *Kunst der praktischen Harmonie*. In this treatise he surveys no fewer than

twenty-four types of accompaniment, some of them a little unconventional. They proceed from a polyphony of two, three, or four voices, with the theme in one voice or another (the upmost, the lowest, or a middle voice), to more complex procedures, such as accompanying 'in an imitative and fugal manner', 'in an improvisational manner', or 'by repeating the same figuration, punctuated or not by pauses'. These methods may be utilised in isolation or simultaneously. In *L'Art de varier ou 57 variations pour le piano*, Reicha points out, the theme 'returns 15 times without alteration, and only its accompaniment is varied, as many times as [the theme] is repeated'. Likewise, in this treatise and in others, such as the *Philosophisch-practische Anmerkungen zu den practischen Beispielen* (Philosophical and Practical Observations upon Practical Musical Examples), he surveys the ways of varying the theme itself: by transposing it to another key, by changing its register (lowering or raising it), its tempo, its time signature, or its accompaniment, by diminution or augmentation, by decorating its melody, by syncopating it, by turning it into a dance or (preferably, by taking only its first couple of bars) a fugue, by harmonising it differently, by other means (appoggiaturas,

trills, mordants), 'always allowing it to be recognised'. In his *Traité de haute composition musicale* Reicha revisited these questions: the melody and the accompaniment may be varied simultaneously, or the harmony and the accompaniment, or all three, but not the melody and the harmony while preserving the accompaniment unchanged.

Revealing himself in *L'Art de varier* is not only the successor to Bach and the contemporary of Mozart, Haydn, and above all Beethoven, but also the dazzling and visionary forerunner of Chopin, Schumann, Alkan, and Liszt. Some variations recall the dance suite: No. 40 is a minuet, No. 46 a siciliana (in multiple *tempi*), No. 52 a gavotte. Others are inventions in several voices, with the theme in the topmost voice (No. 7) or in a middle voice (Nos 18 and 48). No. 3 is contrapuntal with the theme in the bass, No. 9 is contrapuntal with solemn chordal interruptions (phrase B) and the theme in the top voice, ending (phrase A') in a high register. Some change time signature and / or tempo. In No. 5, consecutive bars in 4 / 4, 3 / 4, and 2 / 4 succeed one another six times, not without affecting the metre of the theme (which one might consider as being in 9 / 4 time). No. 16 begins in 4 / 4 time, but the rest is a dancing *Allegretto* in 6 / 8. No. 32

alternates episodes marked *Un poco allegretto* in 6/8, interrupted by fermatas, with ones marked *Adagio* in 3/4 time, and plays on this opposition in the manner of Haydn. Many variations belong to the genre of the study: No. 6, No. 10 (for thirds), No. 17 (double octave leaps in the left hand supporting the theme which moves as a *cantus firmus*), No. 26 for arpeggios divided between the hands (the theme in the top register appearing off the beat with respect to the time signature), and No. 43, with harp-like effects. 'By means of arpeggiated chords, the melody may take on the quality of being simultaneously harmonic' (*Kunst der praktischen Harmonie*). Others reveal characteristics of the fantasy: No. 8 (in D minor), in which three loud chords evoking the beginning of the theme preface torrents of demisemiquavers, No. 10 (phrase A ends in C major), No. 15 (alternation of chords and arpeggios in contrary motion), No. 23 (the overall rhythm governed by one bar in 6/8 metre, followed by surges of demisemiquavers).

No. 5 and above all No. 7 sound almost like the *Andante con moto* of the Sonata 'Appassionata', Op. 57 (1804–05), by Beethoven, and the torrents of dotted rhythms in No. 47 like the 'jazzy' (third) variation of his Op. 111 (1822). Some

variations of a calmer atmosphere function as much as refrain as variation, others pound the keyboard with ferocity, for instance No. 36 with its rapid hammering of chords in alternating hands and its feeling of acceleration, or demand from the performer supreme skills: No. 25 and its trill in the left hand, No. 44 and its exploration of space of sonority (the two hands hurtle simultaneously, one to the heights, the other to the depths). No. 20 is saturated with trills and appoggiaturas, No. 22 begins in C and turns to D flat in a nocturnal atmosphere 'à la Chopin' before concluding on the dominant of F, No. 31 (D minor) is a *Marche funèbre* (*Un poco più lento*): three powerful chords melodically and rhythmically varying the beginning of the theme, linked by demisemiquavers. And No. 56, a fugue. No. 57 is a *Presto* in F minor: a persistent and ghostly run of octave quavers in the two hands. One thinks of the finale of the Sonata in B flat minor, Op. 35 by Chopin, and also of the *Presto* episode of the last Bagatelle, Op. 126 (1823–24) by Beethoven.

In Paris, Reicha published four treatises in French, the first in 1814. In 1818 he succeeded Méhul as Professor of Fugue and Counterpoint at the Conservatoire, where his students included Berlioz, Gounod,

and César Franck. He acquired French citizenship in 1829 and was elected to the Académie des beaux-arts (part of the Institut de France) in 1835, a year before his death. Around 1824, he published another sequence of fifty-seven variations ('Études pour le piano ou 57 Variations sur un même thème, suivies d'un Rondeau' [Studies for the Piano, or 57 Variations on a Single Theme, followed by a Rondo], Op. 102). The theme, entitled 'Gavotte française', derives from an *opéra-comique* by Grétry.

© 2021 Marc Vignal
Translation: Stephen Pettitt

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



Ivan Ilčić, at the Laeiszhalle, Hamburg, 2018

VAR. 31
 Marche funèbre. Un poco più lento

Reicha Rediscovered, Teil 3

L'Art de varier op. 57

Die Karriere von Antoine Reicha (Antonin Rejcha, Anton Reicha) als Komponist, Pädagoge und Theoretiker ist im Wesentlichen zweigeteilt, wobei der Wendepunkt gegen Ende des Jahres 1808 fällt, zum Zeitpunkt seines endgültigen Umzugs nach Paris nach sechs Jahren in Wien. *L'Art de varier* (Die Kunst der Variation) entstammt dem Beginn seiner Zeit in Wien. Reicha wurde am 27. Februar 1770 in Prag geboren, im gleichen Jahr wie Beethoven, nur zehn Monate vor ihm, und er verlor seinen Vater noch vor Vollendung seines ersten Lebensjahrs. Da er seine Erziehung für mangelhaft hielt, reiste er in seinem elften Lebensjahr zum Wohnsitz seines Großvaters väterlicherseits nahe der Grenze zu Bayern, und bat ihn, ihn zu seinem Onkel Josef (1752 – 1795) zu schicken, der seit 1774 erster Cellist und dann Kapellmeister des Fürsten zu Oettingen-Wallerstein in Schwaben war. Josef hatte eine Französin aus Metz geheiratet. Von ihm erhielt Anton seine erste Musikerziehung, und ihr ist es zu verdanken, dass er sich nicht nur mit der

deutschen Sprache vertraut machte, sondern auch Französisch zu sprechen begann. Im Jahre 1785 wurde Josef Reicha Konzertmeister (und 1789 Direktor) des Orchesters des österreichischen Erzherzogs Maximilian Franz, Bruder des Kaisers Joseph II. und Kurfürst von Köln, ansässig in Bonn. Anton folgte seinem Onkel dorthin als Geiger und Flötist und trat in Verbindung zu einem Kollegen und Pianisten bzw. (ab 1788) Bratschisten, einem gewissen Ludwig van Beethoven, gebürtig in Bonn. Im Mai 1789 schrieben sich beide an der Universität ein, um Philosophie und Mathematik zu studieren. Im November 1792 verließ Beethoven Bonn, um in Wien Schüler von Haydn zu werden. Reicha blieb zwei weitere Jahre in der Stadt, bis sie von französischen Truppen besetzt wurde.

Dann zog er nach Hamburg. Dort war es, wie er in seiner Autobiographie (aus der Zeit um 1824) mitteilt,

daß ich mich für immer der Tätigkeit als ausübender Musiker entsagte, um mich ausschließlich der Komposition zu widmen, die ich nur durch die Lektüre wissenschaftlicher Bücher unterbrach.

[...] In Hamburg begann ich, ernsthaft über das Komponieren nachzudenken, über sein Wesen, über die Art, es zu lehren und wie leicht es ist, seine Mittel zu misbrauchen. Das Studium der Algebra hatte meinen analytischen Verstand geschärft.

Im Oktober 1797 bot er in einem Brief dem Wiener Verlag Artaria eine Liste von Werken an, von denen mehrere Kammermusik oder Klavierwerke waren. Artaria veröffentlichte keine von ihnen. Auf Anraten französischer Emigranten reiste Recha nach Paris, wo er im Oktober 1799 ankam, kurz vor der Rückkehr von Napoleon Bonaparte aus Ägypten. Er blieb drei Jahre in Frankreich, ehe ihn "das Verlangen, weitere Fortschritte in seiner Kunst zu machen und noch von den Ratschlägen Joseph Haydns Nutzen zu ziehen" dazu veranlasste, nach Wien zu fahren. Er traf dort im Oktober oder November 1802 ein und traf dort nicht nur auf Haydn, dessen Bekanntschaft er 1790 und / oder 1792 in Bonn und dann wieder 1795 in Hamburg gemacht hatte, sondern auch auf Beethoven. Schon im Januar 1803 schrieb Karl van Beethoven, Ludwigs Bruder, an Breitkopf & Härtel (den Leipziger Verlag), dass Herr Reicha, "gerade von Paris angekommen, hat mich gebeten Ihnen einige

von seinen Werken anzutragen [...] welche ich Ihnen um einen billigen Preis geben kann". Darunter waren drei Streichquartette, drei Sinfonien, eine Sonate für Flöte und Klavier sowie ein Violinkonzert.

Reicha brachte auch gelehrte und didaktische Werke hervor – nicht ganz ohne Verbindung zu theoretischen Schriften, die bald darauf auf Deutsch erscheinen sollten, darunter insbesondere die *Kunst der praktischen Harmonie*. In Paris erschienen im Verlag Imbault

Zwölf Fugen für Klavier, komponiert für und gewidmet den Bürgern
Méhul, Cherubini, Gossec, Le Sueur
und Martini, Inspektoren am
Musikkonservatorium, von A. Reicha.

Und 1804 veröffentlichte der Wiener Verlag Steiner mit einer Widmung an Haydn "Sechsenddreißig Fugen für Klavier, komponiert nach einem neuen harmonischen System". Ebenfalls 1804 kündigte Breitkopf & Härtel ein weiteres Klavierwerk an, *L'Art de varier* op. 57, komponiert 1803/04: ein Thema, gefolgt von siebenundfünfzig Variationen, wobei die Übereinstimmung von Opuszahl und der Anzahl von Variationen keineswegs zufällig ist. Genau zur gleichen Zeit beschäftigte sich auch Beethoven selbst mit der Fugen- und Variationsform,

wie seine Sechs Variationen in F-Dur op. 34 und seine Fünfzehn Variationen über ein Originalthema in Es-Dur op. 35 für Klavier bezeugen (veröffentlicht von Breitkopf & Härtel im April und August 1803). Beethoven konzipierte diese als groß angelegte, bisher nie dagewesene Variationen, mit denen er eine Gattung erneut aufgriff, die er (ebenso wie die der Fuge) mit Reicha besprochen hatte. Aus diesen Debatten ging er mit widersprüchlichen Gefühlen und ambivalenten Schlüssen hervor. In einem Brief vom 18. Dezember 1802 an seinen Leipziger Verleger beschreibt er Reicha als einen französischen Komponisten, dessen neue Methode darin besteht, „daß die Fuge keine Fuge mehr ist“. Das gleiche hätte er auch von seinem eigenen Opus 35 sagen können. Die Sechsenddreißig Fugen und *L'Art de varier* von Reicha brachten ihm in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, dem Hausblatt von Breitkopf & Härtel, einige vernichtende Kritiken ein, beispielsweise: „Diese Fugen sind fugenmässige Phantasien, aber keine Fugen“, „Warum hören die meisten dieser Fugen in einer anderen Tonart auf, als in jener, in welcher sie angefangen?“, und „Was hat aber die Fuge durch diese neue Behandlungsart gewonnen?“ Welche Erwiderung gab Reicha darauf? Kurz gesagt

diese: Jedes Thema kann zum Fugensubjekt werden, und alle künstlerischen Prozeduren, die in unserem Zeitalter Tonalität und Harmonik bereichern, können in eine fugale Komposition integriert werden, was der Fuge einen höheren ästhetischen Wert verleiht. In diesem Geiste, unter Beachtung des unterschiedlichen Genres, wandte er sich der Bewältigung der Variation zu.

L'Art de varier op. 57 erschien mit einer Widmung an Fürst Louis-Ferdinand von Preußen (1772 – 1806), einem talentierten Pianisten und Komponisten, ebenfalls (auch im Jahre 1804) Widmungsträger von Beethovens Klavierkonzert Nr. 3 op. 37. Reicha teilt mit, dass er, obwohl der Fürst ihm eine Stellung als Kapellmeister und Kompositionslehrer angeboten habe, es vorzog, länger bei Haydn und frei zu bleiben. Wien ist für ihn die Stadt, in der Haydn und Mozart „die gute und wirkliche Instrumentalmusik“ geschaffen haben. Das Thema von Opus 57 ist ein *Andante* in F-Dur (der gleichen Tonart wie Beethovens Opus 34) von zwölf Takten in 4/4, schlicht und sanglich, in zwei Abschnitten, aber drei Phrasen (A – B / A'). Der erste Abschnitt A (bis zur Mitte von Takt 4) wird nicht wiederholt, im Gegensatz zum zweiten. Die erste Phrase A wird unisono gespielt (also einstimmig); wir gehen dann zu zwei Stimmen über, wenn die Dominante

dargeboten wird (Phrase B), dann zu drei und schließlich zu vier Stimmen (Phrase A'). Bald steigert sich die musikalische Textur zunehmend üppig in den Bereich barocker Kontrapunktik. Auf ähnliche Weise wird die Introduktion von Beethovens Opus 35, was dieser als den Bass des Themas bezeichnete (zweimal acht Takte, wiederholt) zuerst unisono verkündet, dann polyphon "A due", "A tre" und endlich "A quattro". Die Struktur des Themas von Opus 57 lässt sich auf eine Weise analysieren, die Reicha später zum Einsatz brachte, indem bestimmte Arten von musikalischen Motiven definiert werden: Phrase (französisch *dessin*), die kleinste Einheit einer Melodie, man kann sie mit den kleinsten Bestandteilen einer Rede vergleichen, die mit einem Komma abgetrennt sind; Halbsatz (fr. *membre*), ein Teil der Melodie, der umfangreicher als die Phrase ist und einen deutlich ausgeprägten melodischen und harmonischen Halbschluss erfordert; Rhythmus (fr. *rythme*), das, was die musikalischen Ideen in symmetrische und wohl proportionierte Teile gliedert und abtrennt, was die richtigen Proportionen in der Architektur für das Auge bedeuten; und Periode (fr. *période*), eine ausgedehnte, die am höchsten entwickelte Idee, deren Sinn vollkommen abgeschlossen ist, bestehend

aus Phrasen, Halbsätzen und Rhythmen, deshalb erfordert sie einen melodischen und harmonischen Ganzschluss.

Diesen Definitionen zufolge besteht das Thema von Opus 57 aus zwei Perioden (A und B / A'), von denen die erste kürzere, unisono geführte in zwei Halbsätze aufgeteilt ist, jeweils wiederum in zwei Phrasen geteilt: also vier Phrasen, von denen zwei identisch sind, nämlich die erste und dritte, und zwei einander ähnlich, nämlich die zweite (die in einem Halbschluss endet) und die vierte (mit einem Ganzschluss). Diese Struktur ist ohne Weiteres zu hören, aber ihre weitergehende Erforschung kommt hier nicht in Frage. "Abwechslung ist die Seele der Musik", schrieb Reicha in seiner *Traité de haute composition musicale* (1824 – 1826). In Wahrheit sind die siebenundfünfzig Variationen von Opus 57 ausgesprochen vielfältig und oft besonders originell, sowohl im Bezug auf pianistische Spieltechnik als auch in ihrer Ausdrucksform, sowohl von einer Variation zur nächsten als manchmal innerhalb einer Variation. Die Variationen sind leicht oder schwierig, mehr oder weniger virtuos, kompliziert und polyphon, in Dur oder (seltener) in Moll; das Thema wird manchmal mehr, manchmal weniger modifiziert

und bruchstückhaft. Man begegnet hier “gewissermaßen einem Kaleidoskop von Gattungen, von Kompositionsweisen und oft höchst anspruchsvollen Spieltechniken” (Ana Stefanović). Ein Vergleich mit Beethovens “Diabelli”-Variationen (1819 – 1823) ist durchaus angebracht: Die Variationen sind noch zahlreicher, und manche scheinen alle Verbindung zum Thema aufzugeben.

Die Mehrzahl der Variationen op. 57 halten sich jedoch an die zwölf Takte der Form, alle bis auf acht halten sich an die Tonart F-Dur (in Beethovens Opus 34 stehen nur das Thema und die letzte Variation in F-Dur), und viele von ihnen behalten in mehr oder weniger verschleierter Form das Thema bei. In der Tat besteht für Reicha eine der Variationstechniken darin, nur die Begleitung des Themas zu verändern.

Die Kunst ein Thema zu accompagniren ist die erste wichtige Quelle aus welcher der praktische Harmonist Ideen schöpfen und woraus er Erleichterung bey der Erfindung finden kann, schrieb er in seiner *Kunst der praktischen Harmonie*. In dieser Abhandlung beschreibt er nicht weniger als vierundzwanzig Arten der Begleitung, einige davon ein wenig unkonventionell. Sie gehen von zwei-, drei-, oder vierstimmiger Polyphonie aus, wobei das

Thema in der einen oder anderen Stimme (der obersten, der untersten oder einer inneren) stehen kann, und schreitet zu komplexeren Prozeduren voran, wie dem Begleiten in einer imitativen und fugalen Manier, in improvisatorischer Manier oder durch das Wiederholen der gleichen Figuration, durchsetzt mit Pausen oder nicht. Diese Methoden können einzeln oder zusammen eingesetzt werden. In *L'Art de varier ou 57 variations pour le piano*, stellt Reicha fest, kehre das Thema fünfzehnmal unverändert wieder, wobei nur die Begleitung variiert wird, genauso oft wie das Thema wiederholt werde. Gleichermäßen beschreibt er in dieser Abhandlung und in anderen, wie z.B. den *Philosophisch-practischen Anmerkungen zu den practischen Beispielen*, wie das Thema selbst zu variieren sei: durch Transponieren in eine andere Tonart, durch Veränderung des Registers (senken oder erhöhen), des Tempos, der Taktart oder der Begleitung, durch Verkleinerung oder Vergrößerung der Notenwerte, durch Auszierung der Melodie oder synkopieren, durch Verwandlung in einen Tanz oder (vorzugsweise unter Verwendung der ersten Takte) eine Fuge, durch andersartige Harmonisierung oder andere Methoden (Vorschläge, Triller, Praller), stets in erkennbarer Form. In seiner

Traité de haute composition musicale ging Reicha erneut auf diese Fragen ein: Melodie und Begleitung könnten gleichzeitig variiert werden, oder Harmonik und Begleitung oder alle drei, doch nie die Melodie und die Harmonien, wenn die Begleitung unverändert bleibt.

In *L'Art de varier* enthüllt sich nicht nur ein Nachfolger Bachs und Zeitgenosse von Mozart, Haydn und vor allem Beethoven, sondern auch der glänzende und visionäre Vorläufer von Chopin, Schumann, Alkan und Liszt. Manche Variationen erinnern an die Tanzsuite: Nr. 40 ist ein Menuett, Nr. 46 eine Siciliana (in verschiedenen *tempi*), Nr. 52 eine Gavotte. Andere sind Inventionen in mehreren Stimmen, mit dem Thema in der Oberstimme (Nr. 7) oder in einer inneren Stimme (Nr. 18 und 48). Nr. 3 ist kontrapunktisch mit dem Thema im Bass, Nr. 9 ist kontrapunktisch mit getragenen Akkordunterbrechungen (Phrase B) und dem Thema in der Oberstimme, mit dem Schluss (Phrase A') in hohem Register. Manche wechseln die Taktart und / oder das Tempo. In Nr. 5 wiederholen sich aufeinander folgende Takte in 4 / 4, 3 / 4 und 2 / 4 sechsmal, wobei sich das Metrum des Themas ändert (das man als im 9 / 4-Takt stehend bezeichnen könnte). Nr. 16

beginnt im 4 / 4-Takt, doch das Übrige ist ein tänzerisches *Allegretto* in 6 / 8. Nr. 32 wechselt Episoden mit der Bezeichnung *Un poco allegretto* in 6 / 8, unterbrochen von Fermaten, mit solchen als *Adagio* bezeichneten in 3 / 4 ab und umspielt diesen Gegensatz in der Art von Haydn. Viele Variationen gehören zur Gattung der Etüde: Nr. 6, Nr. 10 (für Terzen), Nr. 17 (doppelte Oktavsprünge in der Linken stützen das Thema, als *cantus firmus* gehalten), Nr. 26 für Arpeggien, aufgeteilt zwischen beiden Händen (das Thema im hohen Register scheint gegen den Takt der Tempobezeichnung zu stehen), und Nr. 43 mit ihren harfenartigen Effekten. Durch arpeggierte Akkorde kann die Melodie zugleich harmonisch wirken, heißt es in der *Kunst der praktischen Harmonie*. Andere Variationen lassen Charakteristika der Fantasie erkennen: Nr. 8 (in d-Moll), in der drei laute Akkorde, die den Beginn des Themas beschwören, Strömen von Zweiunddreißigsteln vorausgehen, Nr. 10 (Phrase A endet in C-Dur), Nr. 15 (gegenläufige Abwechslung von Akkorden und Arpeggien), Nr. 23 (der vorherrschende Rhythmus wird von einem Takt in 6 / 8 angegeben, gefolgt von wogenden Zweiunddreißigsteln).

Nr. 5 und vor allem Nr. 7 klingen fast wie das *Andante con moto* der „Appassionata“ op. 57 von Beethoven (1804 / 05), und die Ströme punktierter Rhythmen in Nr. 47 wie die „jazzy“ (dritte) Variation seines Opus 111 (1822). Manche Variationen mit ruhigerer Atmosphäre fungieren fast wie Refrains statt Variationen, andere behämmern wie wild die Klaviatur, z.B. Nr. 36 mit dem schnellen Anschlagen von Akkorden mit abwechselnden Händen und dem Gefühl von Beschleunigung, oder sie verlangen höchste Kunst vom Interpreten: Nr. 25 mit ihrem Triller in den Linken, Nr. 44 mit ihrer Erkundung von breit gefächerter Klangfülle (beide Hände rasen zugleich, eine in die Höhen, die andere in die Tiefen). Nr. 20 ist erfüllt von Trillern und Vorschlägen, Nr. 22 beginnt in C und wendet sich in nächtlicher Atmosphäre „à la Chopin“ nach Des, ehe sie in der Dominante von F schließt, Nr. 31 (d-Moll) ist ein *Marche funèbre (Un poco più lento)*: drei kraftvolle Akkorde variieren melodisch und rhythmisch den Anfang des Themas, verbunden durch Zweiunddreißigstel. Und Nr. 56, eine Fuge. Nr. 57 ist ein *Presto* in f-Moll: ein beharrlicher und gespenstischer Lauf von Achteloktaven in beiden Händen. Man denkt an das Finale von Chopins Sonate

in b-Moll op. 35, und ebenso an die *Presto*-Episode von Beethovens letzter Bagatelle op. 126 (1823 / 24).

In Paris veröffentlichte Reicha vier Abhandlungen auf Französisch, die erste 1814. Im Jahre 1818 trat er die Nachfolge von Méhul als Professor für Fuge und Kontrapunkt am Conservatoire an, wo Berlioz, Gounod und César Franck zu seinen Studenten gehörten. Er erwarb 1829 die französische Staatsbürgerschaft und wurde 1835, ein Jahr vor seinem Tod, zum Mitglied der Académie des beaux-arts (Bestandteil des Institut de France) gewählt. Um 1824 veröffentlichte er eine weitere Folge von siebenundfünfzig Variationen (*“Études pour le piano ou 57 Variations sur un même thème, suivies d’un Rondeau”* [Etüden für Klavier, oder 57 Variationen über ein einzelnes Thema, gefolgt von einem Rondo] op. 102). Das Thema mit dem Titel *“Gavotte française”* entstammt einer *opéra-comique* von Grétry.

© 2021 Marc Vignal

Übersetzung aus dem Englischen: Bernd Müller

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



Ivan Iliev, Vienna, 2018

VAR. 45 *colla destra e sinistra*



À la redécouverte de Reicha, volume 3

L'Art de varier, op. 57

La carrière d'Antoine Reicha (Antonin Rejcha, Anton Reicha), compositeur, pédagogue et théoricien, se divise en deux grandes parties, la césure intervenant à la fin de 1808, au moment de son installation définitive à Paris après six années passées à Vienne. *L'Art de varier* est du début de sa période viennoise. Reicha naît à Prague le 27 février 1770, la même année que Beethoven, mais dix mois avant lui, et perd son père à moins d'un an. Voyant son éducation négligée, il part dans sa onzième année chez son grand-père paternel, près de la frontière bavaroise, et demande à ce dernier de l'envoyer chez son oncle Josef (1752 – 1795), depuis 1774 principal violoncelliste puis maître de chapelle du prince d'Oettingen-Wallerstein, en Souabe. Josef a épousé une Française native de Metz. De lui, Anton reçoit sa première instruction musicale, et c'est grâce à elle que, tout en s'initiant à la langue allemande, il commence à parler français. En 1785, Josef Reicha devient premier violon (en 1789 directeur) de l'orchestre de l'archiduc autrichien Maximilian Franz, frère de l'empereur Joseph II, prince électeur de

Cologne en résidence à Bonn. Anton l'y suit comme violoniste et flûtiste et se lie avec un collègue claveciniste et (à partir de 1788) altiste, Ludwig van Beethoven, natif de Bonn. En mai 1789, tous deux s'inscrivent à l'Université (philosophie et mathématiques). En novembre 1792, Beethoven quitte Bonn pour Vienne, comme élève de Haydn. Reicha y reste encore deux ans, jusqu'à l'occupation de la ville par les troupes françaises.

Il s'installe à Hambourg. C'est là, dira-t-il dans son autobiographie (vers 1824), que je fis pour toujours adieu à l'exécution et me livrai exclusivement à la composition, que je n'interrompis que par la lecture des ouvrages scientifiques [...]. C'est à Hambourg que j'ai commencé à méditer sérieusement sur la composition musicale, sur sa nature, sur la manière de l'enseigner, sur la grande facilité d'abuser de ses moyens, etc. L'étude de l'algèbre a rendu mon esprit analytique.

En octobre 1797, dans une lettre à l'éditeur viennois Artaria, il propose une liste d'œuvres, dont plusieurs pour piano ou de chambre: Artaria n'en publiera aucune. Sur

le conseil d'émigrés français, Reicha part pour Paris, qu'il atteint en octobre 1799, peu avant le retour de Bonaparte d'Égypte. Il reste en France trois ans, sur quoi "le désir de faire de nouveaux progrès [en] art et de profiter encore des conseils de Joseph Haydn" le pousse à se rendre à Vienne. Il y arrive en octobre ou novembre 1802 et y retrouve aussi bien Haydn, qu'il a vu à Bonn en 1790 et / ou 1792 et à Hambourg en 1795, que Beethoven. Dès janvier 1803, Karl van Beethoven, frère de Ludwig, écrit à Breitkopf & Härtel (la maison d'édition de Leipzig) que M. Reicha, "tout juste arrivé de Paris, m'a prié de vous proposer quelques œuvres [...] que je peux vous offrir pour un prix raisonnable". Parmi elles, trois quatuors à cordes, trois symphonies, une sonate pour clavecin et flûte ou encore un concerto pour violon.

Reicha produit alors aussi des œuvres savantes et didactiques, non sans rapports avec des écrits théoriques en allemand de peu postérieurs, à la tête desquels *Kunst der practischen Harmonie* (Art de l'harmonie pratique). À Paris paraissent chez Imbault

Douze Fugues pour piano composées et dédiées aux Citoyens Méhul, Cherubini, Gossec, Le Sueur et Martini, Inspecteurs du Conservatoire de Musique, par A. Reicha.

Et en 1804 chez Steiner à Vienne, avec une dédicace à Haydn, "Trente-six Fugues pour le pianoforte, composées d'après un nouveau système". Toujours en 1804, Breitkopf & Härtel annonce, également pour piano, *L'Art de varier*, opus 57, composé en 1803 – 1804: thème suivi de cinquante-sept variations, la concordance entre le numéro d'opus et le nombre de variations n'étant pas le fait du hasard. Au même moment, Beethoven est lui aussi préoccupé par la fugue et la variation. En témoignent ses Six Variations en fa majeur, opus 34, et ses Quinze Variations et une fugue en mi bémol, opus 35, pour piano (publications chez Breitkopf & Härtel en avril et août 1803). Beethoven voit là de "grandes" variations ne ressemblant à rien, renouvelant un genre dont il a discuté (ainsi que de la fugue) avec Reicha. De ces discussions, il sort avec des sentiments partagés, des jugements ambivalents. Dans une lettre du 18 décembre 1802 à l'éditeur de Leipzig, il décrit Reicha comme un compositeur français dont "la nouvelle Methode fait que la fugue n'est plus une fugue". Il aurait pu dire la même chose de celle de son opus 35. Les "Trente-six Fugues" et *L'Art de varier* de Reicha ont droit dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, le journal de Breitkopf & Härtel, à des critiques dévastatrices, comme "Ces fugues sont des

fantaisies fuguées, pas des fugues”, “Pourquoi la plupart de ces fugues se terminent-elles dans une autre tonalité autre que celle du début?”, ou “En quoi cette nouvelle manière profite-t-elle à la fugue?”. N’importe quel thème peut devenir un sujet de fugue, et tous les procédés artistiques enrichissant de nos jours la tonalité et l’harmonie peuvent être intégrés dans la fugue, ce qui confère à la fugue une plus haute valeur esthétique, répond en substance Reicha. C’est dans cet état d’esprit, en tenant compte de la différence de genre, qu’il s’attaque à la variation.

L’Art de varier, opus 57, paraît avec une dédicace au prince Louis-Ferdinand de Prusse (1772 – 1806), pianiste et compositeur de talent, dédicataire (également en 1804) du Concerto pour piano no 3, opus 37, de Beethoven. Reicha raconte que le prince lui ayant offert un poste de maître de chapelle et de professeur de composition, il a préféré “rester plus longtemps avec Haydn” et “rester libre”. Vienne est pour lui la ville où Haydn et Mozart “ont créé la bonne et véritable musique instrumentale”. Le thème de l’opus 57 est un *Andante* en fa majeur (même tonalité que l’opus 34 de Beethoven) de douze mesures à 4 / 4, simple et chantant, en deux parties, mais en trois phrases (A – B / A’). La première partie A (jusqu’au milieu de la mesure 4) n’est pas

répétée, la seconde l’est. La première phrase A est à l’unisson (une voix), on passe ensuite à deux voix, en faisant ressortir la dominante (phrase B), puis à trois voix et enfin à quatre (phrase A’). En peu de temps, avec une richesse accrue, le tissu musical s’inscrit dans le contrepoint baroque. De même, dans l’introduction de l’opus 35 de Beethoven, ce que ce dernier appelle la basse du thème (deux fois huit mesures répétées) est énoncé à l’unisson puis en une polyphonie “A due”, “A tre” et enfin “A quattro”. La structure du thème de l’opus 57 peut être analysée en des termes utilisés plus tard par Reicha et définissant certains types d’idée: dessin (la plus petite partie d’une mélodie, comparable à ce qui dans un texte se trouve entre deux virgules), membre (partie de la mélodie plus grande que le dessin et exigeant au moins une demi-cadence mélodique et harmonique bien prononcée), rythme (ce qui partage et sépare les idées d’une manière symétrique et bien proportionnée, ce que les belles proportions sont en architecture pour l’organe visuel), période (idée la plus développée, composée de dessins, de membres et de rythmes, dont le sens est parfaitement bien terminé, c’est-à-dire délimité, et exigeant une cadence parfaite mélodique et harmonique).

Selon ces définitions, le thème de l’opus 57 est fait de deux périodes (A et B / A’) dont

la première, la plus courte, celle à l'unisson, divisée en deux membres eux-mêmes divisés en deux dessins: quatre dessins donc, dont deux identiques, le premier et le troisième, et deux semblables, le deuxième (terminé par une semi-cadence) et le quatrième (terminé par une cadence parfaite). Cette structure est nettement perceptible à l'audition, mais pousser ici plus loin son examen est hors de question. "La variété est l'âme de la musique", écrira Reicha dans son *Traité de haute composition musicale* (1824 – 1826). De fait, les cinquante-sept variations de l'opus 57 sont d'une diversité et souvent d'une originalité extrêmes, tant pour la technique pianistique que pour l'expression, tant d'une variation à l'autre que parfois au sein d'une variation. Ces dernières sont faciles ou difficiles, virtuoses ou non, compliquées ou non, polyphoniques ou non, en majeur ou (plus rarement) en mineur, le thème est ou n'est pas plus ou moins modifié et fragmenté. On a là "comme un kaléidoscope de genres, de techniques de composition et de techniques d'exécution souvent très exigeantes" (Ana Stefanović). Un rapprochement avec les Variations Diabelli de Beethoven (1819 – 1823) se justifie: variations encore plus nombreuses, certaines semblent perdre le contact avec le thème.

La plupart des variations de l'opus 57 conservent pourtant les douze mesures, toutes sauf huit la tonalité de fa majeur (dans l'opus 34 de Beethoven, seuls le thème et la dernière variation sont en fa majeur), et beaucoup le thème tel quel, plus ou moins dissimulé. Pour Reicha, une des manières de varier est en effet de ne modifier que l'accompagnement du thème.

L'art d'accompagner un thème est la source première et importante d'où l'harmoniste pratique peut tirer des idées, lesquelles donneront de la facilité pour l'invention,

écrit-il dans *Kunst der praktischen Harmonie*.

Il passe en revue dans ce traité pas moins de vingt-quatre manières d'accompagner, dont certaines peu orthodoxes. Elles vont d'une polyphonie à deux, trois ou quatre parties avec thème dans l'une d'entre elles (la supérieure, l'inférieure ou dans la médiane ou l'une d'elles) à des procédés plus compliqués tels qu'accompagner "d'une manière imitative et fuguée", "d'une manière improvisée" ou "en répétant une même figure entrecoupée ou non par des pauses". Ces manières peuvent être utilisées isolément ou simultanément. Dans *L'Art de varier ou 57 variations pour le piano*, précise Reicha, le thème "revient 15 fois non varié, et seul

son accompagnement est varié, autant de fois qu'il est répété". Dans ce traité et dans d'autres, comme les *Philosophisch-practische Anmerkungen zu den practischen Beispielen* (Observations philosophiques et pratiques sur les exemples musicaux pratiques), sont également passées en revue des manières de varier le thème lui-même: en le transposant dans une autre tonalité, en changeant son registre (vers le grave ou l'aigu), son tempo, sa mesure ou son accompagnement, par diminution ou augmentation, en ornant sa mélodie, en le syncopant, en faisant de lui une danse ou (de préférence en ne prenant que ses deux premières mesures) une fugue, en l'harmonisant différemment, par différents moyens (appoggiatures, trilles, mordants) "permettant de toujours le reconnaître". Dans son *Traité de haute composition musicale*, Reicha reviendra sur ces questions: peuvent être variées à la fois la mélodie et l'accompagnement, ou l'harmonie et l'accompagnement, ou les trois, mais pas la mélodie et l'harmonie en conservant l'accompagnement.

Se manifestent dans *L'Art de varier* aussi bien le successeur de Bach et le contemporain de Mozart, Haydn et surtout Beethoven que le fulgurant et visionnaire annonciateur de Chopin, Schumann, Alkan ou Liszt.

Certaines variations relèvent de la suite de danses: la no 40 est un menuet, la no 46 une sicilienne (à plusieurs tempos), la no 52 une gavotte. D'autres de l'invention à plusieurs voix, avec thème à la voix supérieure (no 7) ou dans une voix médiane (no 18 et 48). La no 3 est un contrepoint avec thème à la basse, la no 9 un contrepoint entrecoupé d'accords solennels (phrase B) avec thème à la voix supérieure, pour finir (phrase A') dans le registre aigu. Quelques-unes changent de mesure et / ou de tempo. Dans la no 5 se succèdent six fois des mesures à 4 / 4, 3 / 4 et 2 / 4, ce qui n'est pas sans influencer le rythme du thème (qu'on peut considérer comme à 9 / 4). La no 16 débute à 4 / 4, le reste est un *Allegretto* dansant à 6 / 8. La no 32 fait alterner des épisodes *Un poco allegretto* à 6 / 8 interrompus par des points d'orgue avec des épisodes *Adagio* d'une mesure à 3 / 4, et joue sur ces oppositions à la manière de Haydn. De nombreuses variations sont du genre étude: no 6, no 10 (pour les tierces), no 17 (doubles sauts d'octave de main gauche soutenant le thème en *cantus firmus*), no 26, en arpèges divisés (le thème dans l'aigu apparaissant décalé par rapport à la mesure), et no 43, avec effets de harpe. "Au moyen des accords arpégés, la mélodie peut avoir la qualité d'être en même temps harmonique" (*Kunst der practischen*

Harmonie). D'autres du genre fantaisie: la no 8 (en ré mineur), où trois forts accords évoquant le début du thème précèdent des rafales de triples croches, la no 10 (la phrase A s'y termine en ut majeur), la no 15 (alternance d'accords et d'arpèges en mouvements contraires), la no 23 (rythmes d'une mesure à 6 / 8 et déferlements de triples croches).

Les no 5 et surtout no 7 sonnent presque comme l'*Andante con moto* de la sonate "Appassionata", opus 57, de Beethoven (1804 – 1805), et les rafales de rythmes pointés de la no 47 comme la variation "jazzy" (no 3) de son opus 111 (1822). Certaines variations d'atmosphère apaisée agissent comme autant de refrains, d'autres frappent le clavier avec férocité, comme la no 36 avec ses rapides martèlements d'accords aux deux mains alternées et son sentiment d'accélération, ou exigent de l'interprète des tours de force: no 25 et son trille de main gauche, no 44 et son exploration de l'espace sonore (les deux mains se précipitent simultanément l'une vers les hauteurs, l'autre vers les profondeurs). La no 20 est parcourue par des trilles et des appoggiatures, la no 22 commence en ut et bascule vers ré bémol dans une atmosphère nocturne "à la Chopin" avant de se terminer sur la dominante de fa, la no 31 (ré mineur) est

une *Marche funèbre (Un poco più lento)*: trois puissants accords variant mélodiquement et rythmiquement le début du thème, fusées de triples croches. Et la no 56 une fugue. La no 57 est un *Presto* en fa mineur: déroulement régulier et fantomatique de croches à l'unisson des deux mains. On pense au finale de la Sonate en si bémol mineur, opus 35, de Chopin, et aussi à l'épisode *Presto* de la dernière Bagatelle, opus 126, de Beethoven (1823 – 1824).

À Paris, Reicha publie quatre traités en français, le premier en 1814. En 1818, il succède à Méhul comme professeur de fugue et de contrepoint au Conservatoire, où il a comme élèves Berlioz, Gounod et César Franck. Il acquiert la nationalité française en 1829 et est élu à l'Institut en 1835, un an avant sa mort. Vers 1824, il y publie une autre série de cinquante-sept variations ("Études pour le piano ou 57 Variations sur un même thème, suivies d'un Rondeau", opus 102). Le thème, intitulé "Gavotte française", provient d'un opéra-comique de Grétry.

© 2021 Marc Vignal

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

Also available



CHAN 10950

Reicha Rediscovered
Volume 1



Also available



CHAN 20033

Reicha Rediscovered
Volume 2


Also available



CHAN 20142

Haydn

Symphonies, transcribed by Carl David Stegmann

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.

Steinway Model D (serial no. 592 087) concert grand piano courtesy of Potton Hall
Piano technician: Jon Pearce

Recording producer Jonathan Cooper
Sound engineer Jonathan Cooper
Assistant engineer Alex James
Editor Jonathan Cooper
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 23 – 25 February 2020
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 Orbis: Musica Antiqua Bohemica, Prague
© 2021 Chandos Records Ltd
© 2021 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

VAR. 54

⁴
⁵
⁶
⁷
⁸
⁹
¹⁰
¹¹
¹²
¹³
¹⁴
¹⁵
¹⁶
¹⁷
¹⁸
¹⁹
²⁰
²¹
²²
²³
²⁴
²⁵
²⁶
²⁷
²⁸
²⁹
³⁰
³¹
³²
³³
³⁴
³⁵
³⁶
³⁷
³⁸
³⁹
⁴⁰
⁴¹
⁴²
⁴³
⁴⁴
⁴⁵
⁴⁶
⁴⁷
⁴⁸
⁴⁹
⁵⁰
⁵¹
⁵²
⁵³
⁵⁴
⁵⁵
⁵⁶
⁵⁷
⁵⁸
⁵⁹
⁶⁰
⁶¹
⁶²
⁶³
⁶⁴
⁶⁵
⁶⁶
⁶⁷
⁶⁸
⁶⁹
⁷⁰
⁷¹
⁷²
⁷³
⁷⁴
⁷⁵
⁷⁶
⁷⁷
⁷⁸
⁷⁹
⁸⁰
⁸¹
⁸²
⁸³
⁸⁴
⁸⁵
⁸⁶
⁸⁷
⁸⁸
⁸⁹
⁹⁰
⁹¹
⁹²
⁹³
⁹⁴
⁹⁵
⁹⁶
⁹⁷
⁹⁸
⁹⁹
¹⁰⁰
¹⁰¹
¹⁰²
¹⁰³
¹⁰⁴
¹⁰⁵
¹⁰⁶
¹⁰⁷
¹⁰⁸
¹⁰⁹
¹¹⁰
¹¹¹
¹¹²
¹¹³
¹¹⁴
¹¹⁵
¹¹⁶
¹¹⁷
¹¹⁸
¹¹⁹
¹²⁰
¹²¹
¹²²
¹²³
¹²⁴
¹²⁵
¹²⁶
¹²⁷
¹²⁸
¹²⁹
¹³⁰
¹³¹
¹³²
¹³³
¹³⁴
¹³⁵
¹³⁶
¹³⁷
¹³⁸
¹³⁹
¹⁴⁰
¹⁴¹
¹⁴²
¹⁴³
¹⁴⁴
¹⁴⁵
¹⁴⁶
¹⁴⁷
¹⁴⁸
¹⁴⁹
¹⁵⁰
¹⁵¹
¹⁵²
¹⁵³
¹⁵⁴
¹⁵⁵
¹⁵⁶
¹⁵⁷
¹⁵⁸
¹⁵⁹
¹⁶⁰
¹⁶¹
¹⁶²
¹⁶³
¹⁶⁴
¹⁶⁵
¹⁶⁶
¹⁶⁷
¹⁶⁸
¹⁶⁹
¹⁷⁰
¹⁷¹
¹⁷²
¹⁷³
¹⁷⁴
¹⁷⁵
¹⁷⁶
¹⁷⁷
¹⁷⁸
¹⁷⁹
¹⁸⁰
¹⁸¹
¹⁸²
¹⁸³
¹⁸⁴
¹⁸⁵
¹⁸⁶
¹⁸⁷
¹⁸⁸
¹⁸⁹
¹⁹⁰
¹⁹¹
¹⁹²
¹⁹³
¹⁹⁴
¹⁹⁵
¹⁹⁶
¹⁹⁷
¹⁹⁸
¹⁹⁹
²⁰⁰
²⁰¹
²⁰²
²⁰³
²⁰⁴
²⁰⁵
²⁰⁶
²⁰⁷
²⁰⁸
²⁰⁹
²¹⁰
²¹¹
²¹²
²¹³
²¹⁴
²¹⁵
²¹⁶
²¹⁷
²¹⁸
²¹⁹
²²⁰
²²¹
²²²
²²³
²²⁴
²²⁵
²²⁶
²²⁷
²²⁸
²²⁹
²³⁰
²³¹
²³²
²³³
²³⁴
²³⁵
²³⁶
²³⁷
²³⁸
²³⁹
²⁴⁰
²⁴¹
²⁴²
²⁴³
²⁴⁴
²⁴⁵
²⁴⁶
²⁴⁷
²⁴⁸
²⁴⁹
²⁵⁰
²⁵¹
²⁵²
²⁵³
²⁵⁴
²⁵⁵
²⁵⁶
²⁵⁷
²⁵⁸
²⁵⁹
²⁶⁰
²⁶¹
²⁶²
²⁶³
²⁶⁴
²⁶⁵
²⁶⁶
²⁶⁷
²⁶⁸
²⁶⁹
²⁷⁰
²⁷¹
²⁷²
²⁷³
²⁷⁴
²⁷⁵
²⁷⁶
²⁷⁷
²⁷⁸
²⁷⁹
²⁸⁰
²⁸¹
²⁸²
²⁸³
²⁸⁴
²⁸⁵
²⁸⁶
²⁸⁷
²⁸⁸
²⁸⁹
²⁹⁰
²⁹¹
²⁹²
²⁹³
²⁹⁴
²⁹⁵
²⁹⁶
²⁹⁷
²⁹⁸
²⁹⁹
³⁰⁰
³⁰¹
³⁰²
³⁰³
³⁰⁴
³⁰⁵
³⁰⁶
³⁰⁷
³⁰⁸
³⁰⁹
³¹⁰
³¹¹
³¹²
³¹³
³¹⁴
³¹⁵
³¹⁶
³¹⁷
³¹⁸
³¹⁹
³²⁰
³²¹
³²²
³²³
³²⁴
³²⁵
³²⁶
³²⁷
³²⁸
³²⁹
³³⁰
³³¹
³³²
³³³
³³⁴
³³⁵
³³⁶
³³⁷
³³⁸
³³⁹
³⁴⁰
³⁴¹
³⁴²
³⁴³
³⁴⁴
³⁴⁵
³⁴⁶
³⁴⁷
³⁴⁸
³⁴⁹
³⁵⁰
³⁵¹
³⁵²
³⁵³
³⁵⁴
³⁵⁵
³⁵⁶
³⁵⁷
³⁵⁸
³⁵⁹
³⁶⁰
³⁶¹
³⁶²
³⁶³
³⁶⁴
³⁶⁵
³⁶⁶
³⁶⁷
³⁶⁸
³⁶⁹
³⁷⁰
³⁷¹
³⁷²
³⁷³
³⁷⁴
³⁷⁵
³⁷⁶
³⁷⁷
³⁷⁸
³⁷⁹
³⁸⁰
³⁸¹
³⁸²
³⁸³
³⁸⁴
³⁸⁵
³⁸⁶
³⁸⁷
³⁸⁸
³⁸⁹
³⁹⁰
³⁹¹
³⁹²
³⁹³
³⁹⁴
³⁹⁵
³⁹⁶
³⁹⁷
³⁹⁸
³⁹⁹
⁴⁰⁰
⁴⁰¹
⁴⁰²
⁴⁰³
⁴⁰⁴
⁴⁰⁵
⁴⁰⁶
⁴⁰⁷
⁴⁰⁸
⁴⁰⁹
⁴¹⁰
⁴¹¹
⁴¹²
⁴¹³
⁴¹⁴
⁴¹⁵
⁴¹⁶
⁴¹⁷
⁴¹⁸
⁴¹⁹
⁴²⁰
⁴²¹
⁴²²
⁴²³
⁴²⁴
⁴²⁵
⁴²⁶
⁴²⁷
⁴²⁸
⁴²⁹
⁴³⁰
⁴³¹
⁴³²
⁴³³
⁴³⁴
⁴³⁵
⁴³⁶
⁴³⁷
⁴³⁸
⁴³⁹
⁴⁴⁰
⁴⁴¹
⁴⁴²
⁴⁴³
⁴⁴⁴
⁴⁴⁵
⁴⁴⁶
⁴⁴⁷
⁴⁴⁸
⁴⁴⁹
⁴⁵⁰
⁴⁵¹
⁴⁵²
⁴⁵³
⁴⁵⁴
⁴⁵⁵
⁴⁵⁶
⁴⁵⁷
⁴⁵⁸
⁴⁵⁹
⁴⁶⁰
⁴⁶¹
⁴⁶²
⁴⁶³
⁴⁶⁴
⁴⁶⁵
⁴⁶⁶
⁴⁶⁷
⁴⁶⁸
⁴⁶⁹
⁴⁷⁰
⁴⁷¹
⁴⁷²
⁴⁷³
⁴⁷⁴
⁴⁷⁵
⁴⁷⁶
⁴⁷⁷
⁴⁷⁸
⁴⁷⁹
⁴⁸⁰
⁴⁸¹
⁴⁸²
⁴⁸³
⁴⁸⁴
⁴⁸⁵
⁴⁸⁶
⁴⁸⁷
⁴⁸⁸
⁴⁸⁹
⁴⁹⁰
⁴⁹¹
⁴⁹²
⁴⁹³
⁴⁹⁴
⁴⁹⁵
⁴⁹⁶
⁴⁹⁷
⁴⁹⁸
⁴⁹⁹
⁵⁰⁰
⁵⁰¹
⁵⁰²
⁵⁰³
⁵⁰⁴
⁵⁰⁵
⁵⁰⁶
⁵⁰⁷
⁵⁰⁸
⁵⁰⁹
⁵¹⁰
⁵¹¹
⁵¹²
⁵¹³
⁵¹⁴
⁵¹⁵
⁵¹⁶
⁵¹⁷
⁵¹⁸
⁵¹⁹
⁵²⁰
⁵²¹
⁵²²
⁵²³
⁵²⁴
⁵²⁵
⁵²⁶
⁵²⁷
⁵²⁸
⁵²⁹
⁵³⁰
⁵³¹
⁵³²
⁵³³
⁵³⁴
⁵³⁵
⁵³⁶
⁵³⁷
⁵³⁸
⁵³⁹
⁵⁴⁰
⁵⁴¹
⁵⁴²
⁵⁴³
⁵⁴⁴
⁵⁴⁵
⁵⁴⁶
⁵⁴⁷
⁵⁴⁸
⁵⁴⁹
⁵⁵⁰
⁵⁵¹
⁵⁵²
⁵⁵³
⁵⁵⁴
⁵⁵⁵
⁵⁵⁶
⁵⁵⁷
⁵⁵⁸
⁵⁵⁹
⁵⁶⁰
⁵⁶¹
⁵⁶²
⁵⁶³
⁵⁶⁴
⁵⁶⁵
⁵⁶⁶
⁵⁶⁷
⁵⁶⁸
⁵⁶⁹
⁵⁷⁰
⁵⁷¹
⁵⁷²
⁵⁷³
⁵⁷⁴
⁵⁷⁵
⁵⁷⁶
⁵⁷⁷
⁵⁷⁸
⁵⁷⁹
⁵⁸⁰
⁵⁸¹
⁵⁸²
⁵⁸³
⁵⁸⁴
⁵⁸⁵
⁵⁸⁶
⁵⁸⁷
⁵⁸⁸
⁵⁸⁹
⁵⁹⁰
⁵⁹¹
⁵⁹²
⁵⁹³
⁵⁹⁴
⁵⁹⁵
⁵⁹⁶
⁵⁹⁷
⁵⁹⁸
⁵⁹⁹
⁶⁰⁰
⁶⁰¹
⁶⁰²
⁶⁰³
⁶⁰⁴
⁶⁰⁵
⁶⁰⁶
⁶⁰⁷
⁶⁰⁸
⁶⁰⁹
⁶¹⁰
⁶¹¹
⁶¹²
⁶¹³
⁶¹⁴
⁶¹⁵
⁶¹⁶
⁶¹⁷
⁶¹⁸
⁶¹⁹
⁶²⁰
⁶²¹
⁶²²
⁶²³
⁶²⁴
⁶²⁵
⁶²⁶
⁶²⁷
⁶²⁸
⁶²⁹
⁶³⁰
⁶³¹
⁶³²
⁶³³
⁶³⁴
⁶³⁵
⁶³⁶
⁶³⁷
⁶³⁸
⁶³⁹
⁶⁴⁰
⁶⁴¹
⁶⁴²
⁶⁴³
⁶⁴⁴
⁶⁴⁵
⁶⁴⁶
⁶⁴⁷
⁶⁴⁸
⁶⁴⁹
⁶⁵⁰
⁶⁵¹
⁶⁵²
⁶⁵³
⁶⁵⁴
⁶⁵⁵
⁶⁵⁶
⁶⁵⁷
⁶⁵⁸
⁶⁵⁹
⁶⁶⁰
⁶⁶¹
⁶⁶²
⁶⁶³
⁶⁶⁴
⁶⁶⁵
⁶⁶⁶
⁶⁶⁷
⁶⁶⁸
⁶⁶⁹
⁶⁷⁰
⁶⁷¹
⁶⁷²
⁶⁷³
⁶⁷⁴
⁶⁷⁵
⁶⁷⁶
⁶⁷⁷
⁶⁷⁸
⁶⁷⁹
⁶⁸⁰
⁶⁸¹
⁶⁸²
⁶⁸³
⁶⁸⁴
⁶⁸⁵
⁶⁸⁶
⁶⁸⁷
⁶⁸⁸
⁶⁸⁹
⁶⁹⁰
⁶⁹¹
⁶⁹²
⁶⁹³
⁶⁹⁴
⁶⁹⁵
⁶⁹⁶
⁶⁹⁷
⁶⁹⁸
⁶⁹⁹
⁷⁰⁰
⁷⁰¹
⁷⁰²
⁷⁰³
⁷⁰⁴
⁷⁰⁵
⁷⁰⁶
⁷⁰⁷
⁷⁰⁸
⁷⁰⁹
⁷¹⁰
⁷¹¹
⁷¹²
⁷¹³
⁷¹⁴
⁷¹⁵
⁷¹⁶
⁷¹⁷
⁷¹⁸
⁷¹⁹
⁷²⁰
⁷²¹
⁷²²
⁷²³
⁷²⁴
⁷²⁵
⁷²⁶
⁷²⁷
⁷²⁸
⁷²⁹
⁷³⁰
⁷³¹
⁷³²
⁷³³
⁷³⁴
⁷³⁵
⁷³⁶
⁷³⁷
⁷³⁸
⁷³⁹
⁷⁴⁰
⁷⁴¹
⁷⁴²
⁷⁴³
⁷⁴⁴
⁷⁴⁵
⁷⁴⁶
⁷⁴⁷
⁷⁴⁸
⁷⁴⁹
⁷⁵⁰
⁷⁵¹
⁷⁵²
⁷⁵³
⁷⁵⁴
⁷⁵⁵
⁷⁵⁶
⁷⁵⁷
⁷⁵⁸
⁷⁵⁹
⁷⁶⁰
⁷⁶¹
⁷⁶²
⁷⁶³
⁷⁶⁴
⁷⁶⁵
⁷⁶⁶
⁷⁶⁷
⁷⁶⁸
⁷⁶⁹
⁷⁷⁰
⁷⁷¹
⁷⁷²
⁷⁷³
⁷⁷⁴
⁷⁷⁵
⁷⁷⁶
⁷⁷⁷
⁷⁷⁸
⁷⁷⁹
⁷⁸⁰
⁷⁸¹
⁷⁸²
⁷⁸³
⁷⁸⁴
⁷⁸⁵
⁷⁸⁶
⁷⁸⁷
⁷⁸⁸
⁷⁸⁹
⁷⁹⁰
⁷⁹¹
⁷⁹²
⁷⁹³
⁷⁹⁴
⁷⁹⁵
⁷⁹⁶
⁷⁹⁷
⁷⁹⁸
⁷⁹⁹
⁸⁰⁰
⁸⁰¹
⁸⁰²
⁸⁰³
⁸⁰⁴
⁸⁰⁵
⁸⁰⁶
⁸⁰⁷
⁸⁰⁸
⁸⁰⁹
⁸¹⁰
⁸¹¹
⁸¹²
⁸¹³
⁸¹⁴
⁸¹⁵
⁸¹⁶
⁸¹⁷
⁸¹⁸
⁸¹⁹
⁸²⁰
⁸²¹
⁸²²
⁸²³
⁸²⁴
⁸²⁵
⁸²⁶
⁸²⁷
⁸²⁸
⁸²⁹
⁸³⁰
⁸³¹
⁸³²
⁸³³
⁸³⁴
⁸³⁵
⁸³⁶
⁸³⁷
⁸³⁸
⁸³⁹
⁸⁴⁰
⁸⁴¹
⁸⁴²
⁸⁴³
⁸⁴⁴
⁸⁴⁵
⁸⁴⁶
⁸⁴⁷
⁸⁴⁸
⁸⁴⁹
⁸⁵⁰
⁸⁵¹
⁸⁵²
⁸⁵³
⁸⁵⁴
⁸⁵⁵
⁸⁵⁶
⁸⁵⁷
⁸⁵⁸
⁸⁵⁹
⁸⁶⁰
⁸⁶¹
⁸⁶²
⁸⁶³
⁸⁶⁴
⁸⁶⁵
⁸⁶⁶
⁸⁶⁷
⁸⁶⁸
⁸⁶⁹
⁸⁷⁰
⁸⁷¹
⁸⁷²
⁸⁷³
⁸⁷⁴
⁸⁷⁵
⁸⁷⁶
⁸⁷⁷
⁸⁷⁸
⁸⁷⁹
⁸⁸⁰
⁸⁸¹
⁸⁸²
⁸⁸³
⁸⁸⁴
⁸⁸⁵
⁸⁸⁶
⁸⁸⁷
⁸⁸⁸
⁸⁸⁹
⁸⁹⁰
⁸⁹¹
⁸⁹²
⁸⁹³
⁸⁹⁴
⁸⁹⁵
⁸⁹⁶
⁸⁹⁷
⁸⁹⁸
⁸⁹⁹
⁹⁰⁰
⁹⁰¹
⁹⁰²
⁹⁰³
⁹⁰⁴
⁹⁰⁵
⁹⁰⁶
⁹⁰⁷
⁹⁰⁸
⁹⁰⁹
⁹¹⁰
⁹¹¹
⁹¹²
⁹¹³
⁹¹⁴
⁹¹⁵
⁹¹⁶
⁹¹⁷
⁹¹⁸
⁹¹⁹
⁹²⁰
⁹²¹
⁹²²
⁹²³
⁹²⁴
⁹²⁵
⁹²⁶
⁹²⁷
⁹²⁸
⁹²⁹
⁹³⁰
⁹³¹
⁹³²
⁹³³
⁹³⁴
⁹³⁵
⁹³⁶
⁹³⁷
⁹³⁸
⁹³⁹
⁹⁴⁰
⁹⁴¹
⁹⁴²
⁹⁴³
⁹⁴⁴
⁹⁴⁵
⁹⁴⁶
⁹⁴⁷
⁹⁴⁸
⁹⁴⁹
⁹⁵⁰
⁹⁵¹
⁹⁵²
⁹⁵³
⁹⁵⁴
⁹⁵⁵
⁹⁵⁶
⁹⁵⁷
⁹⁵⁸
⁹⁵⁹
⁹⁶⁰
⁹⁶¹
⁹⁶²
⁹⁶³
⁹⁶⁴
⁹⁶⁵
⁹⁶⁶
⁹⁶⁷
⁹⁶⁸
⁹⁶⁹
⁹⁷⁰
⁹⁷¹
⁹⁷²
⁹⁷³
⁹⁷⁴
⁹⁷⁵
⁹⁷⁶
⁹⁷⁷
⁹⁷⁸
⁹⁷⁹
⁹⁸⁰
⁹⁸¹
⁹⁸²
⁹⁸³
⁹⁸⁴
⁹⁸⁵
⁹⁸⁶
⁹⁸⁷
⁹⁸⁸
⁹⁸⁹
⁹⁹⁰
⁹⁹¹
⁹⁹²
⁹⁹³
⁹⁹⁴
⁹⁹⁵
⁹⁹⁶
⁹⁹⁷
⁹⁹⁸
⁹⁹⁹
¹⁰⁰⁰

⁴
⁵
⁶
⁷
⁸
⁹
¹⁰
¹¹
¹²
¹³
¹⁴
¹⁵
¹⁶
¹⁷
¹⁸
¹⁹
²⁰
²¹
²²
²³
²⁴
²⁵
²⁶
²⁷
²⁸
²⁹
³⁰
³¹
³²
³³
³⁴
³⁵
³⁶
³⁷
³⁸
³⁹
⁴⁰
⁴¹
⁴²
⁴³
^{44</}

REICHA REDISCOVERED, VOL. 3 – Ilić

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20194

REICHA REDISCOVERED, VOL. 3 – Ilić

ANTOINE REICHA (1770–1836)

1–9 L'Art de varier ou 57 variations pour le piano, Op. 57 (1803–04)

in F major • in F-Dur • en fa majeur

(The Art of Variation, or 57 Variations for the Piano)

TT 86:50

Ivan Ilić piano

CHANDOS
CHAN 20194

© 2021 Chandos Records Ltd © 2021 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

CHANDOS
CHAN 20194