



ALKAN

symphony for solo piano
concerto for solo piano



PAUL WEE



Charles-Valentin Alkan

ALKAN, Charles-Valentin (1813–88)

Symphony for Solo Piano

26'16

Nos 4–7 of *Douze études dans tous
les tons mineurs*, Op. 39 (1857)

- | | | |
|---|--------------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro</i> | 10'33 |
| 2 | II. Marche funèbre. <i>Andantino</i> | 6'19 |
| 3 | III. Menuet | 4'59 |
| 4 | IV. Finale. <i>Presto</i> | 4'08 |

Concerto for Solo Piano

51'30

Nos 8–10 of *Douze études dans tous
les tons mineurs*

- | | | |
|---|--|-------|
| 5 | I. <i>Allegro assai</i> | 29'59 |
| 6 | II. <i>Adagio</i> | 12'26 |
| 7 | III. <i>Allegretto alla barbaresca</i> | 8'56 |

TT: 78'32

Paul Wee *piano*

Charles-Valentin Alkan (1813–88) – famously described by Hans von Bülow as ‘the Berlioz of the piano’, and imbued with a command of the keyboard that instilled fear into Liszt himself – made his name as pianist in nineteenth-century Paris and, by his mid-twenties, seemed poised for a glittering career. But fate led him in a different direction. Following a series of setbacks (both personal and professional), he withdrew into a life of relative seclusion. As he receded from the public eye, so too did his music. Without a large following to promote his compositions, Alkan’s works lay largely neglected by the musical public in the decades following his death.

But they were not entirely forgotten: even at the turn of the century, Alkan’s works were championed by a small number of pianists, including Ferruccio Busoni, Egon Petri and even Sergei Rachmaninov, who included Alkan in his concert programmes in 1919. However, it was not until the 1960s and 1970s, and the sustained advocacy of pianists including Raymond Lewenthal, Ronald Smith and John Ogdon (more recently, Jack Gibbons and Marc-André Hamelin) that Alkan’s music has begun to emerge from its ill-deserved obscurity.

Alkan’s music exhibits a formidable grasp of form and structure, a strong command of melody, a high sense of drama and an unprecedented exploitation of the capabilities of the piano. Like Chopin, Alkan composed almost exclusively for the piano. Some of his works impose significant (sometimes extreme) technical demands on the performer. Regrettably, the extent of these difficulties has contributed to the halo of notoriety that continues to surround his musical reputation: Alkan has often been dismissed as a mere note-spinner and composer of impossibly (and unnecessarily) difficult piano music. These views are unfounded; much of Alkan’s output is readily accessible, both musically and technically. And in those works where Alkan chooses to push the very limits of pianistic possibility, this is only ever utilised for a substantive musical purpose. It is never self-indulgent, and – precisely

because it is invariably deployed in service of an overall musical effect – its impact can be incendiary.

The **Symphony for Solo Piano** and **Concerto for Solo Piano** form two indisputable pinnacles of Alkan's legacy. Remarkably, they appear never before to have been paired together on a single disc. Four aspects of these extraordinary works call for explanation.

The first concerns their titles: at first glance, the terms 'Symphony for Solo Piano' and 'Concerto for Solo Piano' may appear contradictory. Here, however, these titles should be understood in the light of the tradition of the piano transcription, or the recreation for solo piano of works originally composed for other ensembles or instruments. Most piano transcriptions comprise pale imitations of the original works. Only very few pianists were able to elevate the piano transcription to an art form in itself: these included Liszt, whose transcriptions for solo piano of the complete symphonies of Beethoven rank among the jewels of the piano literature. It is alongside works like these that Alkan's Symphony for Solo Piano should be seen. Here, the dramatic sweep and colouristic possibilities of an orchestra have been recreated by Alkan for the piano alone; the only difference is the absence of any orchestral 'original'. Meanwhile, once the symphony had been conquered, some pianists dared to take the process one step further, by creating piano transcriptions of piano concertos, and weaving both the orchestral and piano solo parts into the same score. In this field, Alkan was unsurpassed. His solo piano transcriptions of Mozart's D minor Piano Concerto and the first movement of Beethoven's C minor Piano Concerto are peerless in their pianistic craftsmanship and ingenuity, and their ability to convey the contrasts of both orchestra and soloist through the piano alone (compare, for example, Alkan's transcription of Mozart's D minor Piano Concerto with the comparatively lacklustre transcription of the same work by Hummel – not himself an uninventive pianist).

Tellingly, the pianistic techniques and devices deployed by Alkan in these transcriptions also feature heavily in the Concerto for Solo Piano. It is accordingly alongside these transcriptions that the Concerto must be understood, with the key difference again being that there is no ‘original’ version for orchestra and soloist. Rather, the duality between orchestra and soloist has been written organically into the work as conceived for solo piano from the beginning.

The second aspect concerns the context of their publication: the four movements of the Symphony and the three movements of the Concerto are published as seven études within Alkan’s set of twelve works published in 1857 as his Op. 39, entitled *Douze Études dans tous les tons mineurs* (*Twelve studies in all the minor keys*). The suggestion that works on the scale of the Symphony and the Concerto can be included within a set of mere études can only be accepted alongside a (typically Alkanian) heavy dose of irony. Although Chopin and Liszt had already elevated the concept of the étude to a concert-worthy art form by the time of Alkan’s Op. 39, never before – not even in Alkan’s own earlier Op. 35, *Douze Études dans tous les tons majeurs* (*Twelve studies in all the major keys*) – had the concept of the étude been used to describe works of such an epic scale as the Symphony and the Concerto. And the inclusion of the Symphony and the Concerto within a broader set of twelve études encompassing each of the minor keys has structural and musical consequences, too: both works necessarily employ progressive tonality, with each movement cast in a key that lies a perfect fourth higher than its predecessor. The tonality of the Symphony thus moves across its four movements from C minor, to F minor, to B flat minor, and ultimately to E flat minor; and the tonality of the Concerto similarly moves from G sharp minor, to C sharp minor, before concluding in F sharp minor.

The third aspect concerns their scale: while the Symphony is a taut and concise work, set (at around 26 minutes in length) in conventional and classical proportions,

the Concerto is sometimes regarded as a gargantuan and sprawling construction, whose length (some 50 minutes) supposedly renders it inaccessible and unsuitable for presentation in concert. But in an era where length poses no obstacle to the acceptance of comparably proportioned works, such as Bach's *Goldberg Variations*, Beethoven's 'Hammerklavier' Sonata and *Diabelli Variations* or Schubert's B flat major Piano Sonata, this view is misguided. Moreover, the bulk of the Concerto's length is to be found in its first movement: despite its duration, this is a tightly constructed sonata-form movement featuring a double exposition and integrated cadenza, whose inexorable structural logic imposes a clear sense of cohesion and direction across its entire half-hour trajectory. So although the Concerto is undoubtedly crafted on the scale of a musical epic, this should not present any barrier to its presentation and acceptance on record or the concert stage.

The fourth concerns their point: why write a 'Symphony for Solo Piano' and a 'Concerto for Solo Piano', both constructed on an epic scale, and buried within the unassuming auspices of a set of études? The best answer seems to be: as a celebration of the piano and its capabilities. The Symphony for Solo Piano enables pianist and audience alike to revel in the sound-world of an orchestra as reimagined on the piano, while the Concerto for Solo Piano evokes both extremes of the piano concerto: passages of unbearable grandeur, evocative of an orchestra in full flight, set alongside moments of breathtaking intimacy and poetry, showing the soloist at his or her most personal. The pianist is set free to explore the whole breadth of these dramas alone, borne aloft by Alkan's efforts to transcend and redefine the limitations of the instrument. These efforts have yielded two of the most remarkable riches of the piano literature.

The Symphony for Solo Piano opens with a foreboding and dramatic *Allegro*, characterised by dark melodic inspiration, a rich exploitation of timbre and colour

across each register of the piano, and devastating climaxes of cataclysmic ferocity. The ensuing movement – subtitled, in its original edition, *Marcia funebre sulla morte d'un Uomo da bene* (Funeral march on the death of a good man) – evokes a stark funeral procession, during which the clouds part to make way for an ethereal trio bathed in gently shifting light. The pianism of the minuet that follows hearkens back to Chopin at his most angular (with more than an echo of the scherzo from Chopin's Second Piano Sonata), tempered by a liltingly tender trio that melts away into the tinkle of a music box before the angularity of the minuet returns. The finale is a whirlwind of kinetic energy, whose relentless pulse drives the work forwards with a scintillating momentum; ribbons of sound and fire dance across the sky as the work hurtles towards its momentous conclusion.

The Concerto for Solo Piano commences with a classically structured opening movement whose main themes are set out in its introductory 'orchestral tutti', before the entry of the 'soloist' is marked with an opening flourish up the keyboard. The remainder of this movement features the exposition and development of these themes through the interplay of 'soloist' and 'orchestra', culminating in a shattering cadenza built on a torrent of repeated notes. The ensuing *Adagio* is a Chopinesque lamentation, whose disquieting bouts of sunshine make way for a dramatic and tempestuous recitative which itself erupts into a funeral procession. The Concerto's finale – marked *Allegretto alla barbaresca* – instantly releases the dramatic tension of the preceding 40 minutes, with its opening arpeggiated chords popping like champagne corks. The riotous celebration that follows contains some of the most scintillating, exhilarating and innovative writing in the piano literature. As it builds to its inevitable conclusion, climax follows climax and notes and harmonies scatter in a kaleidoscope of colours until the work concludes with a precipitous pentatonic sweep down the keyboard.

The inspiration for undertaking this recording stemmed from the reaction of the famous teacher and critic Bryce Morrison, who heard me perform the Concerto for Solo Piano at a recital organised by the Alkan Society in July 2016 and insisted that a record be made. I followed his kind advice, with the invaluable assistance of Mike Spring of APR Recordings, without whom this recording could not have happened.

© *Paul Wee* 2019

Paul Wee is a barrister at 3 Verulam Buildings in London, specialising in commercial law and investor-state arbitration. Ranked as a leading junior barrister and recognised by the Legal 500 as being ‘extremely strategic, knowledgeable about international law, enormously hardworking, and a pleasure to work with’, he appears regularly before courts and arbitral tribunals on behalf of clients including governments, corporations, financial institutions and individuals. His practice spans a diverse range of sectors, including banking and finance, oil and gas, energy and infrastructure, mining and exploration, telecommunications, IT, manufacturing, and entertainment and media.

Born in Australia to Singaporean and Malaysian parents, Paul Wee began his piano studies at the age of four. Following a number of early appearances, including a concerto début in London’s Royal Albert Hall aged 12, he continued his studies in New York City at the Manhattan School of Music under the tutelage of Nina Svetlanova. Having decided not to pursue a primary career in the arts, he returned to the United Kingdom to study law at the University of Oxford, and obtained his BA (Jurisprudence) and BCL from Keble College. He was called to the Bar by Gray’s Inn in 2010, and attempts to balance his love for the piano alongside the demands of a busy practice at the Bar.

Ped:

8va

Sempre.

Ped:

Ped:

Charles-Valentin Alkan (1813–1888) – „der Berlioz des Klaviers“ (so ein berühmter Ausspruch Hans von Bülow), dessen Virtuosität selbst Liszt Furcht einflößte – machte sich im Paris des 19. Jahrhunderts einen Namen als Pianist und schien als Mittzwanziger am Anfang einer glänzenden Karriere zu stehen. Aber das Schicksal führte ihn in eine andere Richtung. Nach einer Reihe persönlicher wie auch beruflicher Rückschläge zog er sich in ein Leben in relativer Abgeschiedenheit zurück. Und so wie er selbst sich der Öffentlichkeit entzog, erging es auch seiner Musik. Ohne eine große Gefolgschaft, die seine Kompositionen propagiert hätte, wurden Alkans Werke in den Jahrzehnten nach seinem Tod von der musikalischen Öffentlichkeit weitgehend vernachlässigt.

Doch sie gerieten nicht gänzlich in Vergessenheit: Schon um die Jahrhundertwende setzte sich eine kleine Anzahl von Pianisten für Alkans Werke ein, darunter Ferruccio Busoni, Egon Petri und sogar Sergej Rachmaninow, der Alkan 1919 in seine Konzertprogramme aufnahm. Erst in den 1960er und 1970er Jahren und durch das nachhaltige Engagement von Pianisten wie Raymond Lewenthal, Ronald Smith und John Ogdon (sowie, in jüngerer Zeit, Jack Gibbons und Marc-André Hamelin) hat Alkans Musik begonnen, aus ihrem unverdienten Schatten hervorzutreten.

Alkans Werke bekunden ein beeindruckendes Gespür für Form und Struktur, eine große melodische Gestaltungskraft, ein hohes Maß an Dramatik und eine beispiellose Erschließung der Möglichkeiten des Klaviers. Wie Chopin komponierte Alkan fast ausschließlich für das Klavier. Einige seiner Werke stellen erhebliche (manchmal extreme) technische Anforderungen an den Interpreten. Leider hat das Ausmaß dieser Schwierigkeiten zu jener berüchtigten Aura beigetragen, die seinen musikalischen Ruf bis auf den heutigen Tag umgibt: Oft wurde Alkan als leerer Tonsetzer und Komponist von unausführbar (und unnötig) schwieriger Klaviermusik abgetan. Derlei Ansichten sind unbegründet; ein Großteil von Alkans Schaffen ist sowohl in musikalischer wie in technischer Hinsicht ohne weiteres

zugänglich. Und in jenen Werken, in denen Alkan die Grenzen pianistischer Möglichkeiten ausreizt, dient dies immer einem substantiellen musikalischen Zweck. Nie sind sie zügellos, und ihre Wirkung kann – gerade weil stets im Dienst einer musikalischen Gesamtidee – erschütternd sein.

Die **Symphonie für Klavier solo** und das **Konzert für Klavier solo** stellen zwei unbestreitbare Höhepunkte in Alkans Vermächtnis dar; bemerkenswerterweise scheinen sie noch nie auf einem einzigen Album gekoppelt worden zu sein. Vier Aspekte dieser außergewöhnlichen Werke bedürfen näherer Erläuterung.

Der erste betrifft ihre Titel: Auf den ersten Blick mögen die Begriffe „Symphonie für Klavier solo“ und „Konzert für Klavier solo“ widersprüchlich erscheinen. Hier sind diese Titel jedoch im Lichte der Tradition der Klaviertranskription oder der Klavierbearbeitung von Werken zu verstehen, die ursprünglich für andere Ensembles oder Instrumente komponiert wurden. Die meisten Klaviertranskriptionen sind blasse Nachahmungen der Originalwerke. Nur wenige Pianisten haben es vermocht, die Klaviertranskription zu einer eigenständigen Kunstform zu nobilitieren – u.a. Liszt, dessen Klaviersolotranskriptionen sämtlicher Symphonien Beethovens zu den Juwelen der Klavierliteratur gehören. An der Seite solcher Werke ist Alkans Symphonie für Klavier solo zu sehen. Alkan hat den dramatischen Impetus und die koloristischen Möglichkeiten eines Orchesters für Klavier solo nachgebildet; der einzige Unterschied besteht darin, dass es kein orchestrales „Original“ gibt. Nach der Eroberung der Symphonie wagten es einige Pianisten, noch einen Schritt weiter zu gehen, indem sie Klaviertranskriptionen von Klavierkonzerten schufen, die die Orchesterstimmen und den Klaviersolopart vereinten. Auf diesem Gebiet war Alkan unübertroffen. Seine Klaviersolotranskriptionen von Mozarts d-moll-Klavierkonzert und des ersten Satzes aus Beethovens c-moll-Klavierkonzert sind unvergleichlich in ihrer pianistischen Kunstfertigkeit und Raffinesse sowie in der Fähig-

keit, die Kontraste von Orchester und Solist allein durch das Klavier zu vermitteln. (Man vergleiche etwa Alkans Transkription von Mozarts d-moll-Klavierkonzert mit der relativ glanzlosen Transkription desselben Werks von Hummel – selber ein nicht unorigineller Pianist.) Die pianistischen Techniken und Mittel, die Alkan in diesen Transkriptionen verwendet, sind bezeichnenderweise auch im Konzert für Klavier solo prominent vertreten. Das Konzert muss mithin im Zusammenhang mit diesen Transkriptionen verstanden werden – mit dem wesentlichen Unterschied auch hier, dass es keine „Originalfassung“ für Orchester und Solisten gibt. Vielmehr wurde die Dualität von Orchester und Solist organisch in das von Anfang an für Klavier solo konzipierte Werk hineinkomponiert.

Der zweite Aspekt betrifft den Kontext der Veröffentlichung: Die vier Sätze der Symphonie und die drei Sätze des Konzerts erschienen als sieben von zwölf Etüden, die Alkan 1857 als sein Opus 39 mit dem Titel *Douze Études dans tous les tons mineurs* (Zwölf Etüden in allen Moll-Tonarten) veröffentlichte. Die Idee, Werke von der Größenordnung der Symphonie und des Konzerts als Teile einer Sammlung bloßer Etüden zu betrachten, lässt sich nur mit einer gehörigen (und für Alkan typischen) Portion Ironie verstehen. Obwohl die Etüde bereits zur Zeit von Alkans Opus 39 durch Chopin und Liszt auf die Konzertbühne gehoben worden war, hatte man sie noch nie zuvor – auch nicht in Alkans eigenen *Douze Études dans tous les tons majeurs* op. 35 (Zwölf Etüden in allen Dur-Tonarten) – für Werke von derart epischen Dimensionen wie die Symphonie und das Konzert in Betracht gezogen. Und auch die Integration einer Symphonie bzw. eines Konzerts in den größeren Zusammenhang von zwölf, sämtliche Molltonarten durchlaufenden Etüden hat strukturelle und musikalische Konsequenzen: Beide Werke weisen notwendigerweise progressive Tonalitäten auf, wobei jeder Satz in einer Tonart steht, die eine reine Quarte über der seines Vorgängers liegt. Die Tonalität der Symphonie bewegt sich also im Laufe ihrer vier Sätze von c-moll über f-moll und b-moll hin zu

es-moll; die Tonalität des Konzerts bewegt sich analog von gis-moll nach cis-moll, um schließlich in fis-moll zu enden.

Der dritte Aspekt betrifft den Umfang: Während die Symphonie mit ihren rund 26 Minuten Dauer ein knappes, konzises Werk konventionell-klassischen Zuschnitts ist, erscheint das Konzert manchen als gigantische, weitläufige Konstruktion, deren Länge (rund 50 Minuten) es angeblich unzugänglich und für die Konzertbühne ungeeignet mache. In einer Zeit jedoch, in der die Länge die Würdigung ähnlich proportionierter Werke nicht beeinträchtigt – man denke z.B. an Bachs *Goldberg-Variationen*, Beethovens „Hammerklavier“-Sonate und *Diabelli-Variationen* oder Schuberts B-Dur-Klaviersonate –, ist eine solche Sichtweise unangebracht. Darüber hinaus verdankt sich der größte Teil dieser Länge dem ersten Satz des Konzerts: Trotz seines Umfangs handelt es sich um einen straff konstruierten Sonatenhauptsatz mit doppelter Exposition und integrierter Solokadenz, dessen unaufhaltsame strukturelle Logik den gesamten, halbstündigen Bewegungsablauf hindurch ein klares Gefühl von Zusammenhang und Zielstrebigkeit vermittelt. Obwohl das Konzert also zweifellos die Dimensionen eines musikalischen Epos anstrebt, sollte dies kein Hindernis für seine Präsentation und Rezeption via Schallplatte oder Konzertbühne darstellen.

Der vierte Aspekt betrifft den eigentlichen Zweck: Warum eine „Symphonie für Klavier solo“ bzw. ein „Konzert für Klavier solo“ von epischen Ausmaßen komponieren und sie dann unter dem unscheinbaren Deckblatt einer Etüdensammlung verstecken? Die beste Antwort scheint zu sein: um das Klavier und seine Möglichkeiten zu feiern. Die Symphonie für Klavier solo ermöglicht es dem Pianisten wie auch dem Publikum, in der Klangwelt eines am Klavier neu erfundenen Orchesters zu schwelgen, während das Konzert für Klavier solo beide Extreme des Klavierkonzerts heraufbeschwört: Passagen von schier unerträglicher Pracht, die an ein opulentes Orchester denken lassen, stehen neben Momenten atemberaubender

Intimität und Poesie, die den Solisten von seiner persönlichsten Seite zeigen. Der Pianist kann die ganze Bandbreite dieser Dramen allein erkunden, getragen von Alkans Bestreben, die Grenzen des Instruments zu überwinden und neu zu definieren. Dieses Bestreben hat zwei der bemerkenswertesten Schätze der Klavierliteratur hervorgebracht.

Die Symphonie für Klavier solo beginnt mit einem ahnungsvollen, dramatischen *Allegro*, das durch dunkle Melodik, die facettenreiche Ausnutzung von Klangfarben und -nuancen quer durch alle Register des Klaviers und verheerende Höhepunkte von katastrophaler Wildheit gekennzeichnet wird. Der folgende Satz – in der Erstausgabe trägt er den Untertitel *Marcia funebre sulla morte d'un Uomo da bene* (Trauermarsch auf den Tod eines guten Menschen) – erinnert an einen trostlosen Trauermarsch, in dessen Verlauf sich die Wolken teilen, um Platz für ein ätherisches, in sanft wechselndes Licht getauchtes Trio zu schaffen. Die pianistische Faktur des darauffolgenden Menuetts greift auf Chopin in seiner kantigsten Form zurück (mit mehr als einem Anklang an das Scherzo aus Chopins Zweiter Klaversonate); gemildert von einem fröhlich-zarten Trio, das wie eine Spieluhr verklingt, bevor das barsche Menuett wiederkehrt. Das Finale ist ein Wirbelwind kinetischer Energie, dessen unerbittlicher Puls das Werk mit funkelnem Impetus vorwärtstreibt; Bänder aus Klang und Feuer tanzen über den Himmel, während das Werk auf sein gewichtiges Ende zuschießt.

Das Konzert für Klavier solo beginnt mit einem klassisch geformten Eröffnungssatz, dessen Hauptthemen in einem einleitenden „Orchester-Tutti“ abgesteckt werden, bevor der Einsatz des „Solisten“ von einer aufwärts gerichteten Figur markiert wird. Der weitere Satzverlauf bringt Exposition und Durchführung dieser Themen im Wechselspiel von „Solist“ und „Orchester“, bis das Geschehen in einer erschütternden, auf einer Sturzflut von Tonrepetitionen basierenden Kadenz gipfelt.

Das sich anschließende *Adagio* ist ein chopinesker Klagegesang, dessen unruhig aufscheinende Sonnenstrahlen einem dramatischen, stürmischen Rezitativ Platz machen, das seinerseits in einen Trauermarsch mündet. Das Finale des Konzerts (*Allegretto alla barbaresca*) löst mit seinen arpeggierten Akkorden, die wie Champagnerkorken knallen, sogleich die dramatische Spannung der vergangenen 40 Minuten. Das ausgelassene Fest, das sich anschließt, enthält einige der schillerndsten, aufregendsten und innovativsten Momente der Klavierliteratur. Während es seinem unvermeidlichen Ende entgegenstrebt, folgt Höhepunkt auf Höhepunkt; Töne und Harmonien zerstieben in einem Kaleidoskop von Farben, bis das Werk mit einem abrupten pentatonischen Absturz auf der Tastatur endet.

Die Anregung zu dieser Aufnahme geht auf den renommierten Pädagogen und Kritiker Bryce Morrison zurück, der mich das Konzert für Klavier solo bei einem von der Alkan Society im Juli 2016 organisierten Konzert spielen hörte und nachdrücklich dazu riet, dass eine Aufnahme gemacht würde. Mit der unschätzbaren Unterstützung von Mike Spring von APR Recordings, ohne den diese Aufnahme nicht möglich gewesen wäre, habe ich seinen freundlichen Rat befolgt.

© *Paul Wee* 2019

Paul Wee ist ein auf Handelsrecht und Schiedsverfahren zwischen Investoren und Staaten spezialisierter Rechtsanwalt bei 3 Verulam Buildings in London. Als führender Junior-Anwalt eingestuft und von „The Legal 500“ als „extrem strategisch, völkerrechtskundig, außerordentlich fleißig und angenehm in der Zusammenarbeit“ gewürdigt, vertritt er regelmäßig Mandanten wie Regierungen, Unternehmen, Finanzinstituten und Einzelpersonen vor Gerichten und Schiedsgerichten. Seine Tätigkeit umfasst eine Vielzahl von Sektoren, darunter Banken und Finanzen,

Öl und Gas, Energie und Infrastruktur, Bergbau und Schürfen, Telekommunikation, IT, verarbeitende Industrie sowie Unterhaltung und Medien.

Paul Wee wurde in Australien als Sohn singapurischer und malaysischer Eltern geboren und erhielt ab dem Alter von vier Jahren Klavierunterricht. Nach mehreren frühen Auftritten – darunter das Konzertdebüt in der Londoner Royal Albert Hall im Alter von 12 Jahren – setzte er sein Studium in New York City an der Manhattan School of Music unter der Leitung von Nina Svetlanova fort. Nach dem Entschluss, seinen Karriereschwerpunkt nicht in den Bereich der Künste zu legen, kehrte er nach Großbritannien zurück, um an der University of Oxford Jura zu studieren und seinen BA (Jura) und Bachelor of Law am Keble College zu erhalten. 2010 wurde ihm die anwaltliche Zulassung (Gray's Inn) erteilt; seither versucht er, seine Liebe zum Klavier mit den Anforderungen einer regen Anwaltstätigkeit in Einklang zu bringen.

Charles-Valentin Alkan (1813–1888) dont la description par Hans von Bülow («le Berlioz du piano») est restée célèbre possédait une maîtrise du clavier qui effrayait Franz Liszt lui-même. Il se fit connaître dans le Paris du XIX^e siècle et, alors qu’il n’était qu’au milieu de la vingtaine, sa carrière s’annonçait brillante. Mais le destin en décida autrement. Après une série de revers (personnels et professionnels), il se retira et mena une vie plus ou moins à l’écart. Loin de l’attention du public, sa musique subit le même sort. Sans le soutien nécessaire à la propagation de son œuvre, les compositions d’Alkan ont été négligées par le public au cours des années qui suivirent sa mort.

Ces compositions n’ont toutefois pas été complètement oubliées : au début du XX^e siècle, les œuvres d’Alkan étaient toujours défendues par un petit nombre de pianistes incluant Ferruccio Busoni, Egon Petri et même Sergei Rachmaninov qui a notamment inclus des œuvres d’Alkan dans ses programmes de concerts en 1919. Cependant, ce n’est que dans les années 1960 et 1970, et grâce à l’engagement soutenu de pianistes tels que Raymond Lewenthal, Ronald Smith et John Ogdon (et, plus récemment, Jack Gibbons et Marc-André Hamelin) que la musique d’Alkan a commencé à sortir de l’ombre où elle avait été injustement reléguée.

La musique d’Alkan fait preuve d’un extraordinaire sens de la forme et de la structure, d’une grande maîtrise mélodique, d’un sens aigu de l’effet dramatique et de l’exploitation sans précédent des possibilités du piano. Comme Chopin, Alkan a presque exclusivement composé pour le piano. Certaines de ses œuvres réclament de l’interprète des prouesses techniques parfois extrêmes. Malheureusement, l’ampleur de ces difficultés a contribué au brouillard dans lequel baigne encore aujourd’hui sa réputation musicale : Alkan est souvent considéré comme une simple bête de cirque et un compositeur de musique pour piano incroyablement (et inutilement) difficile. Ces points de vue ne sont pas fondés. Une grande partie de la production d’Alkan est accessible, tant sur le plan musical que technique. Et dans les

œuvres où Alkan choisit de repousser les limites du possible au piano, le recours à la virtuosité est justifié par les exigences musicales certes substantielles. Elle n'est jamais complaisante et – précisément parce qu'elle est invariablement déployée au service d'un résultat musical global – son impact peut être explosif.

La **Symphonie pour piano seul** et le **Concerto pour piano seul** constituent deux sommets incontestables de l'œuvre d'Alkan. Curieusement, il semble qu'elles n'aient jamais été réunies au disque. Quatre aspects de ces œuvres extraordinaires doivent être considérés.

Le premier concerne leurs titres : à première vue, les mots de « Symphonie pour piano seul » et de « Concerto pour piano seul » peuvent sembler contradictoires. Ces titres doivent toutefois être interprétés ici à la lumière de la tradition de la transcription pour piano ou de la re-création pour piano seul d'œuvres composées à l'origine pour d'autres ensembles ou d'autres instruments. La plupart des transcriptions pour piano ne sont que de pâles reflets des œuvres originales. Peu de pianistes ont réussi à faire de la transcription pour piano une forme artistique à part entière. Franz Liszt, dont les transcriptions pour piano seul des symphonies de Beethoven figurent parmi les joyaux de la littérature pianistique, y est cependant parvenu. C'est aux côtés de ces œuvres qu'il faut voir la Symphonie pour piano seul d'Alkan. Alkan recrée les possibilités dramatiques et coloristiques d'un orchestre au seul piano, à la seule différence qu'il n'y a pas ici d'« original » orchestral. Entre-temps, une fois le genre de la symphonie conquis, certains pianistes ont osé aller plus loin encore en créant des transcriptions pour piano de concertos pour piano où étaient entremêlés les parties orchestrale et le piano dans une même partition. Dans ce domaine, Alkan est inégalé. Ses transcriptions pour piano seul du Concerto pour piano en ré mineur K. 466 de Mozart et du premier mouvement du Concerto pour piano no 3 en do mineur op. 37 de Beethoven sont d'une ingéniosité

et d'un savoir-faire pianistique inégalés dans leur réussite à traduire les contrastes de l'orchestre et du soliste par le piano seul (la comparaison, par exemple, de la transcription par Alkan du concerto en ré mineur de Mozart avec la transcription relativement peu brillante de la même œuvre par Hummel – qui n'était pourtant pas un pianiste manquant d'imagination – est révélatrice). Soulignons au passage que les techniques et dispositifs pianistiques utilisés par Alkan dans ces transcriptions figurent également en bonne place dans le Concerto pour piano seul. C'est donc aux côtés de ces transcriptions que le Concerto doit être compris, à la différence près qu'il n'existe pas de version « originale » pour orchestre et soliste. La dualité entre l'orchestre et le soliste a plutôt été écrite organiquement dans l'œuvre telle qu'elle a été conçue pour piano seul dès le début.

Le deuxième aspect concerne le contexte de leur publication : les quatre mouvements de la Symphonie et les trois mouvements du Concerto ont été publiés sous la forme de sept études intégrées au recueil des *Douze Études dans tous les tons mineurs* opus 39 publié en 1857. La suggestion à l'effet que des œuvres de l'ampleur de la Symphonie et du Concerto puissent être réunies dans une simple série d'études ne peut être envisagée qu'avec une solide dose d'ironie (un trait typiquement alkanien). Bien que Chopin et Liszt aient déjà élevé le concept de l'étude au rang d'une forme artistique digne du concert à l'époque de l'opus 39 d'Alkan, jamais auparavant – pas même dans ses *Douze études dans tous les tons majeurs* opus 35 – le concept de l'étude n'avait été utilisé pour décrire une œuvre aussi spectaculaire que sa Symphonie ou son Concerto. Et l'inclusion de ces deux œuvres dans un tout plus important composé de douze études englobant chacune des tonalités mineures a aussi eu des conséquences structurelles et musicales : les deux œuvres ayant inévitablement adopté la tonalité évolutive, chaque mouvement est dans une tonalité située à un intervalle de quarte parfaite supérieur par rapport au précédent. La tonalité de la Symphonie procède ainsi à travers ses quatre mouve-

ments de do mineur à fa mineur, à si bémol mineur, et finalement à mi bémol mineur alors que la tonalité du Concerto progresse de la même manière de sol dièse mineur à do dièse mineur, avant de terminer en fa dièse mineur.

Le troisième aspect concerne leur ampleur : alors que la Symphonie est une œuvre tendue et concise d'une durée d'environ 26 minutes, insérée dans des proportions conventionnelles et classiques, le Concerto est parfois considéré comme une construction gargantuesque et tentaculaire dont la longueur (environ 50 minutes) le rend inaccessible et impropre au concert. Mais à une époque où la longueur ne constitue plus un obstacle à l'acceptation d'œuvres aux proportions comparables, pensons aux *Variations Goldberg* de Bach, à la Sonate «Hammerklavier» et aux *Variations Diabelli* de Beethoven ou à la Sonate pour piano en si bémol majeur D. 960 de Schubert, cette opinion n'a plus cours. De plus, l'essentiel de la longueur du Concerto se concentre dans son premier mouvement : malgré sa durée, il s'agit d'un mouvement en forme de sonate étroitement construit avec une double exposition et une cadence intégrée et dont la logique structurelle inexorable impose une cohésion et une direction claires sur tout son parcours d'une durée d'une demi-heure. Ainsi, bien que le Concerto soit sans aucun doute conçu à l'échelle d'une épopée musicale, il ne devrait cependant y avoir d'obstacle à sa présentation et à son acceptation au disque ou au concert.

Le quatrième concerne leur intention : pourquoi composer une «Symphonie pour piano seul» et un «Concerto pour piano seul» d'une telle ampleur et camouflés sous les atours discrets d'un recueil d'études ? La réponse la plus probante s'impose : en tant que célébration du piano et de ses possibilités. La Symphonie pour piano seul permet au pianiste et au public de se délecter de l'univers sonore d'un orchestre réimaginé au piano tandis que le Concerto pour piano seul évoque les deux extrêmes du concerto pour piano : des passages d'une grandeur insurmontable, évoquant un grand orchestre toutes voiles dehors côtoyant d'autres à l'inti-

mité et à la poésie saisissantes, montrant le soliste à son plus intime. Le pianiste est invité à explorer, seul, l'ampleur de ces drames, porté par les efforts d'Alkan pour transcender et redéfinir les limites de l'instrument. Ces efforts ont produit deux des joyaux les plus remarquables de la littérature pianistique.

La Symphonie pour piano seul s'ouvre sur un *Allegro* inquiétant et dramatique, caractérisé par une inspiration mélodique sombre, une riche exploitation du timbre et de la couleur sur chaque registre du piano et des points culminants dévastateurs de férocité cataclysmique. Le mouvement suivant – sous-titré, dans son édition originale, *Marcia funebre sulla morte d'un Uomo da bene* (*Marche funèbre sur la mort d'un homme bon*) – évoque un austère cortège funèbre durant lequel les nuages se dissipent pour faire place à un trio éthéré baigné d'une douce lumière chatoyante. Le style pianistique du menuet qui suit renvoie à Chopin à son plus anguleux (avec bien plus qu'un simple écho du scherzo de sa Deuxième Sonate), tempéré par un trio tendre et chantant qui se fond dans le tintement d'une boîte à musique avant que l'angularité du menuet ne revienne. Le finale est un tourbillon d'énergie cinétique dont la pulsation implacable propulse l'œuvre avec un élan scintillant ; des rubans de sons et de feu dansent dans le ciel alors que l'œuvre se précipite vers sa conclusion retentissante.

Le Concerto pour piano seul débute par un mouvement à la structure classique dont les principaux thèmes sont exposés dans son « tutti orchestral » introductif avant que le « soliste » ne fasse son entrée avec des fioritures sur l'ensemble du clavier. Le reste de ce mouvement présente l'exposition et le développement de ces thèmes à travers l'interaction du « soliste » et de l'« orchestre », culminant dans une cadence éclatante construite sur un torrent de notes répétées. L'*Adagio* qui suit est une complainte dont le ton rappelle Chopin et dont les inquiétants rayons de soleil font place à un récitatif dramatique et tempétueux qui lui-même éclate en une pro-

cession funèbre. Le finale du Concerto – marqué *Allegretto alla barbaresca* – libère instantanément la tension dramatique des 40 minutes précédentes, avec ses accords arpégés d’ouverture qui éclatent comme des bouchons de champagne. La célébration bruyante qui suit contient quelques-unes des pages les plus éblouissantes, les plus exaltantes et les plus novatrices de l’ensemble de la littérature pour piano. Au fur et à mesure qu’elle s’achemine vers sa conclusion inévitable, les points culminants se succèdent et les notes et les accords se dispersent dans un kaléidoscope de couleurs jusqu’à ce que l’œuvre se termine par un trait pentatonique rapide sur le clavier.

L’inspiration de cet enregistrement vient de la réaction du pédagogue et célèbre critique musical britannique Bryce Morrison qui m’a entendu interpréter le Concerto pour piano seul lors d’un récital organisé par l’Alkan Society en juillet 2016 et a insisté pour qu’un enregistrement soit réalisé. J’ai suivi son aimable conseil, avec l’aide inestimable de Mike Spring d’APR Recordings sans qui cet enregistrement n’aurait pu être réalisé.

© *Paul Wee* 2019

Paul Wee est avocat chez 3 Verulam Buildings à Londres, spécialisé en droit commercial et en arbitrage investisseur-État. Avocat junior de premier plan et reconnu par le Legal 500 comme « extrêmement stratégique, connaissant le droit international, extrêmement travailleur et agréable dans le travail », il plaide régulièrement devant les tribunaux judiciaires et arbitraux pour des clients tels que des gouvernements, des entreprises, des institutions financières et des particuliers. Sa pratique couvre un large éventail de secteurs, notamment les banques et les finances, le pétrole et le gaz, l’énergie et l’infrastructure, les mines et l’exploration, les télé-

communications, les technologies de l'information, les industries, le monde du spectacle et les médias.

Né en Australie de parents singapouriens et malaisiens, Paul Wee a commencé ses études de piano à l'âge de quatre ans. Après plusieurs prestations durant son enfance, dont ses débuts concertants au Royal Albert Hall de Londres à l'âge de 12 ans, Wee a poursuivi ses études à New York, à la Manhattan School of Music, auprès de Nina Svetlanova. Ayant décidé de ne pas poursuivre une carrière principalement orientée vers les arts, Paul est retourné au Royaume-Uni pour étudier le droit à l'Université d'Oxford et a obtenu son BA (Jurisprudence) et son BCL du Keble College. Il a été admis au Barreau par Gray's Inn en 2010 et s'efforce de trouver l'équilibre entre son amour pour le piano et les exigences de sa pratique au Barreau.

夏尔-瓦朗坦·阿尔康（Charles-Valentin Alkan）（1813-1888）——被汉斯·冯·彪罗男爵（Hans von Bülow）誉为“钢琴的柏辽兹”，他对键盘的把控，甚至让李斯特都感受到了恐慌——作为20多岁就在十九世纪的巴黎打响声誉的音乐家，他的职业生涯似乎前途无量，然而命运却将他引向另一个方向。在经历了一系列挫折之后（包括个人的和职业上的），他过起相对隐居的生活。随着他一起淡出公众视线的还有他的音乐。由于没有大批的追随者来宣传他的作品，阿尔康的音乐在他去世后的几十年里很大程度上被音乐界人士所忽视。

但它们并没有被完全遗忘：即使在世纪之交，阿尔康的作品也得到了一小部分钢琴家的拥护，包括费卢西奥·布索尼（Ferruccio Busoni）、伊冈·佩特里（Egon Petri），甚至是谢尔盖·拉赫玛尼诺夫（Sergei Rachmaninov），后者在1919年将阿尔康的作品纳入了他的音乐会曲目中。然而，直到二十世纪六七十年代，在包括雷蒙德·莱文塔尔（Raymond Lewenthal）、罗纳德·史密斯（Ronald Smith）和约翰·奥格登（John Ogdon）在内的钢琴家们的持续倡导下[最近的有杰克·吉本斯（Jack Gibbons）和马克-安德烈·阿梅林（Marc-André Hamelin）]，阿尔康的音乐才摆脱它不应有的默默无闻。

阿尔康的音乐展现出对形式和结构的强大把握、对旋律的强烈掌控、高度的戏剧感和对钢琴可能性的空前发展。和肖邦一样，阿尔康几乎只为钢琴创作。他的部分作品对演奏者提出了超强的（有时甚至是极端的）技术要求。令人遗憾的是，这些技术难度却使他的音乐声誉持续笼罩在恶名的光环下：阿尔康经常被看作是一个“音符组合机”，创作出难以想象的（和没有必要）的高难度钢琴作品。这些观点毫无根据：不论是在音乐还是技巧方面，阿尔康的大部分作品都是可以驾驭的。在这些作品中，阿尔康选择将钢琴的可能性发挥到极致，而这样做仅仅是为了服务于音乐本身。他的作品从不自我放纵，而正因为总是为音乐的整体效果服务，它们的影响才是巨大的。

《单钢琴交响曲》和《单钢琴协奏曲》是阿尔康音乐遗产中两个无可争议的高峰。值得注意的是，它们从来没有在一张录音中同时出现过。这些非凡的作品有四个方面需要解释。

首先是作品名称：乍一看，《单钢琴交响曲》（Symphony for Solo Piano）和《单钢琴协奏曲》（Concerto for Solo Piano），交响曲、协奏曲似乎与单钢琴（钢琴独奏）的术语相互矛盾。然而在这里，这些标题应该按照钢琴改编作品的传统定义来理解，在最初为其他合奏或乐器而创作的作品基础上，改编成钢琴独奏作品。大多数钢琴改编作品是对原作苍白的模仿，只有极少数的钢琴家能将其提升为一种艺术形式：其中就包括李斯特，他改编的钢琴独奏版《贝多芬交响曲全集》被列为钢琴文献的瑰宝之一。阿尔康的《单钢琴交响曲》有着同等重要的意义。作品中，阿尔康通过单钢琴再现了管弦乐队声音的色彩性和其戏剧性的渲染效果；唯一区别就是作品原本就没有为管弦乐队谱曲。与此同时，一旦征服了交响乐，钢琴家们则敢于更进一步，创作为单钢琴改编的《钢琴协奏曲》，将管弦乐队与钢琴独奏部分编织在同一个乐谱上。在这个领域，阿尔康是无人可及的。他根据莫扎特《D小调钢琴协奏曲》和贝多芬《C小调钢琴协奏曲》第一乐章改编的钢琴独奏作品展示了无可比拟的钢琴技艺、独创性以及仅通过钢琴就能传达出管弦乐队与独奏者之间对比的能力（举一个例子，同样是改编自莫扎特《D小调钢琴协奏曲》，阿尔康的作品与胡梅尔（Hummel）的相比，后者的改编则显得暗淡无光——要知道胡梅尔可不是一个缺少创造力的钢琴家）。值得注意的是，阿尔康在这些改编中运用的钢琴技巧和方式在《单钢琴协奏曲》中也占有重要地位。按照前面对改编作品的介绍，我们就不难理解《单钢琴协奏曲》了，同样地，它的关键区别在于这部协奏曲从一开始就没有为管弦乐队和独奏分别谱曲。相反，管弦乐队和独奏者之间的二元性从一开始就被有机地写进了为钢琴独奏而构思的作品中。

第二个需要解释的方面是作品的出版：1857年，《单钢琴交响曲》的四个乐章和

《单钢琴协奏曲》的三个乐章作为七首练习曲出版在阿尔康《十二首小调练习曲，作品39》中。像交响曲和协奏曲这般规格的作品和一套练习曲共同出版，这被认为是（典型的阿尔康式的）强烈的讽刺。尽管在阿尔康的作品39发表时，肖邦和李斯特已经将练习曲的概念提升到音乐会曲目这一更有价值的艺术形式高度，但在此之前从未有过这种情况，甚至阿尔康早期的《十二首大调练习曲，作品35》发表时，练习曲的概念也未曾被用来描述交响曲和协奏曲等宏大规模的作品。将《单钢琴交响曲》和《单钢琴协奏曲》收录在更广泛的包含每一个小调的十二首练习曲之中产生了对作品结构上和音乐上的影响：两首作品都必须采用级进的方式，每个乐章的调式都比前一首高一个纯四度。交响曲四个乐章的调式因此也就从C小调，到F小调，到降B小调，到降E小调；协奏曲的调式从升G小调，到升C小调，最后是升F小调。

第三方面是作品的规模：《单钢琴交响曲》是一部结构紧凑、简洁的作品，且乐章遵循传统而经典的比例（长约26分钟）；《单钢琴协奏曲》有时被认为结构庞大且过于延展，约50分钟的长度可能使其不适合在音乐会中展示。但在一个听众接受度不因作品时长和作品乐章比例所限制的时代，例如巴赫的《哥德堡变奏曲》、贝多芬的《“槌子键琴”奏鸣曲》和《“迪亚贝利”变奏曲》，或是舒伯特的《降B大调钢琴奏鸣曲》，这种观点有失偏颇。《单钢琴协奏曲》的大部分篇幅都集中在第一乐章：尽管很长，但这是一个紧凑的奏鸣曲式乐章，以双重呈式部和完整的华彩乐段为特色，其不可避免的结构逻辑在整个半小时的演奏轨迹中赋予作品清晰的凝聚力和方向感。因此，尽管它是以音乐史诗的规模被创作出来，但这不应该对它出现在唱片中或音乐会舞台上造成任何阻碍。

第四个问题涉及一个观点：为什么要创作一首《单钢琴交响曲》和一首《单钢琴协奏曲》，两者都以宏大的规模构建，却深埋于一套低调的练习曲背后？最好的答案似乎是：用来庆祝钢琴及其可能性。《单钢琴交响曲》使钢琴家和听众都陶醉于在钢琴上重塑的管弦乐队的声音世界，而《单钢琴协奏曲》则是通过单一乐

器展示了钢琴协奏曲的两个极端：宏伟的段落唤起乐团全力倾注时的画面，伴随着激动人心的亲密性和诗歌性，使独奏家能在最大程度上表达出个人情感。钢琴家可以自由地独自探索这些戏剧性的广度，阿尔康努力超越并打破钢琴的局限性，将其发扬。这些努力促成了钢琴文献中最为非凡的两大成就。

《单钢琴交响曲》以一个有预兆并极具戏剧性的快板开篇，以黑暗的旋律灵感为特质，丰富的音色与色彩跨越钢琴的每一个音域，毁灭性的高潮如灾难般迅猛。接下来的乐章——在原始版本中标有副标题“一个好人的葬礼进行曲”——唤起了一场与上个乐章对比鲜明的葬礼游行。在这过程中，云层渐开，为沐浴在柔和变化光线中的飘渺三声部让路。随后小步舞曲的钢琴演奏令听者仿佛能切实感受到肖邦的存在（与肖邦《第二钢琴协奏曲》中的诙谐曲相呼应），抑扬顿挫的轻柔三声部在小步舞曲回归前融化成八音盒的叮当声。终曲是一股动能的旋风，无情的脉搏以闪烁的动力推动作品向前，声音如同缠绕着火焰的丝带划过天际，冲向尾声。

《单钢琴协奏曲》以古典结构的起始乐章开篇，主题在呈示中设为“管弦乐齐奏”，在“独奏者”进入前在键盘上华丽开场。这一乐章的其余部分通过“独奏者”和“管弦乐队”的相互作用来阐述呈示部和展开部，最后以一个建立在重复音符洪流之上的破碎华彩乐段告终。接下来的慢板是肖邦式的哀歌，令人惴惴不安的阳光被戏剧般、暴风骤雨的吟诵吞没，爆发一场葬礼游行。协奏曲的终曲标记为激动的小快板——开场的琶音和弦如香槟软木塞般砰砰作响，瞬间释放了前40分钟的戏剧张力。接下来的狂欢庆祝包含了钢琴文献中一些最闪耀、最令人振奋和最具创新的创作。当进行到不可避免的尾声时，高潮一波又一波袭来，音符与和声散落在万花筒般的色彩中，直到作品以急躁的五声音阶扫过键盘结束。

启发我录制这张唱片的是著名评论家布莱斯·莫里森(Bryce Morrison)。2016年7月，他在阿尔康协会组织的一场独奏会上听到我演奏的《单钢琴协奏曲》后，坚持要我录制一张唱片。我听从了他的建议，并获得APR唱片公司的迈克·斯普林先生(Mike Spring)的宝贵帮助，如果没有他，这张专辑不可能问世。

© 黄俊杰2019

黄俊杰(Paul Wee)目前是伦敦享有盛名的3VB律师行的一名诉讼律师，专攻商法和投资者-国家仲裁相关事务。他被评为首席初级辩护律师，并被The Legal 500评论为“极具战略眼光、精通国际法、勤奋努力、乐于与之合作”。他定期代表政府、企业、金融机构和个人客户等在法庭和仲裁法庭出庭。他的业务涉及多个领域，包括银行和金融、石油和天然气、能源和基础设施、采矿和勘探、电信、IT、制造业、以及娱乐和媒体等等。

黄俊杰生于澳大利亚，父母来自新加坡和马来西亚。4岁起学习弹钢琴，在早期的几次登台演出后（包括12岁时在伦敦皇家阿尔伯特音乐厅的协奏曲首演），黄俊杰在纽约曼哈顿音乐学院钢琴教授妮娜·斯维特拉诺娃(Nina Svetlanova)的指导下继续学习音乐。在决定了不以艺术为日后事业方向后，黄俊杰回到英国牛津大学学习法律，并在牛津大学基布尔学院(Keble College)获得法学学士学位和民法学士学位。2010年，伦敦的格雷律师学院(Gray's Inn)邀请他加入，从此他开始在热爱的钢琴和繁忙的律师生涯之间寻求平衡。

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 4.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Instrumentarium

Grand piano: Steinway D No. 582243

Recording Data

Recording: August 2017 and May 2018 at Hall One, Kings Place, London, England
Producer: Jeremy Hayes
Sound engineer: David Hinitt
Equipment: Piano technicians: John Elliott (August 2017) and Robert Padgham (May 2018)
Neumann microphones; RME microphone pre-amplifier; SSL high-resolution A/D converter;
Pyramix workstation; PMC loudspeakers
Original format: 24-bit/192 kHz
Post-production: Editing: David Hinitt
Surround mixing: Matthias Spitzbarth
Executive producer: Robert von Bahr

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Paul Wee 2019
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French); Naxos China (Chinese)
Cover photography: © Benjamin Ealovega
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30

info@bis.se www.bis.se

BIS-2465 © & © 2019, BIS Records AB, Sweden.

