

BEETHOVEN-LISZT
Symphony No. 3 'Eroica'

MOZART-ALKAN
Piano Concerto No. 20 in D minor

PAUL WEE



van BEETHOVEN, Ludwig (1770–1827)

transcribed by **LISZT, Franz** (1811–86)

Symphony No. 3 in E flat major, 'Eroica', Op. 55 50'26
(1803–04, transcr. 1841/63)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. <i>Allegro con brio</i> | 16'18 |
| 2 | II. <i>Marcia funebre. Adagio assai</i> | 16'19 |
| 3 | III. <i>Scherzo. Allegro vivace</i> | 5'26 |
| 4 | IV. <i>Finale. Allegro molto</i> | 12'04 |

MOZART, Wolfgang Amadeus (1756–91)

transcribed by **ALKAN, Charles-Valentin** (1813–88)

Piano Concerto No. 20 in D minor, K 466 32'08
(1785, transcr. c. 1860)

- | | | |
|---|--------------------------------|-------|
| 5 | I. <i>Allegro</i> | 14'49 |
| 6 | II. <i>Romanze</i> | 8'15 |
| 7 | III. <i>Rondo. Prestissimo</i> | 8'52 |

TT: 83'24

Paul Wee *piano*

This recording brings together two of the greatest works of the Classical era in transcriptions for solo piano by two of the greatest pianist-composers of the Romantic era, resulting in two of the most thrilling experiences that nineteenth-century pianism has to offer.

Franz Liszt (1811–86) described his mission in transcribing the nine symphonies of **Ludwig van Beethoven** (1770–1827) for solo piano as follows:

‘As a result of the vast development in its harmonic power, the piano increasingly aims to absorb all orchestral compositions. Within the span of its seven octaves it is able to generate – with only a few exceptions – all the features, all the combinations, all the configurations of the most learned compositions, and it only leaves to the orchestra the advantages (immense, to be sure) of timbral diversity and mass effects. [...]

I shall think my time well spent if I have succeeded in transferring to the piano not only the grand outlines of Beethoven’s works but also that multitude of details and finer points that combine so powerfully to the perfection of the whole. I shall be satisfied if I carry out the task of the intelligent engraver, the conscientious translator, who precisely grasps the spirit of a work and thereby contributes to the circulation of the masters and the sense of the beautiful.’

Liszt was fully aware of the challenges this entailed (observing in an 1863 letter to the publisher Breitkopf und Härtel that ‘A pianoforte arrangement of [Beethoven’s symphonies] must, indeed, expect to remain a very poor and far-off approximation. How to instil into the transitory hammers of the piano breath and soul, resonance and power, fulness and inspiration, colour and accent?’). But his transcriptions of Beethoven’s symphonies for solo piano are now widely acknowledged to rank among the jewels of the piano literature. In 1988, Vladimir Horowitz was asked by the famous critic Anthony Tommasini whether he had any regrets. Horowitz reportedly replied that he deeply regretted never having played Liszt’s

transcriptions of the Beethoven symphonies in public, and continued: ‘These are the greatest works for the piano – tremendous works.’

While Liszt famously wrestled with the finale of the Ninth (writing in desperation to Breitkopf in 1864 that ‘After various endeavours one way and another, I became inevitably and distinctly convinced of the impossibility of making any pianoforte arrangement of the fourth movement for two hands that could in any way be even approximately effective or satisfactory’), his own view was that the Third, Fifth, Sixth, and Seventh Symphonies were ‘most effective on the piano.’ Liszt arranged the Fifth, Sixth, and Seventh first, in 1837; and by 1841, he had arranged the funeral march of the Third, though it was not until 1863 that he transcribed the remaining movements (and shortly thereafter revised his arrangement of the funeral march). His transcriptions of these symphonies are master-works, whether viewed as pianistic recreations of the orchestral originals or as free-standing works for solo piano in their own right. Liszt generally prioritises realisation of the larger musical picture over the obsessive preservation of every single orchestral detail. Beethoven’s startling contrasts and shattering climaxes are thus left intact, even if at the price of omitting certain lines or part-writing. Pianists undertaking these transcriptions may be tempted to seek to reinstate that which Liszt has deliberately omitted. Such temptations must be carefully managed. While this can occasionally be done without compromising the integrity of the result, it must be acknowledged that the art of transcription is as much about knowing what to omit as what to preserve.

Liszt’s transcription of the ‘Eroica’ successfully marries the unique characteristics of the piano to the defining features of Beethoven’s orchestral writing that give this work its power. The opening *Allegro con brio* harnesses the angular and percussive nature of the piano to highlight the movement’s famed rhythmic tension and displacements, from the opening ‘hammer-blow’ chords of the exposition to

the crashing chordal dissonances at the culmination of the development, whilst also frequently exploiting the contrapuntal incisiveness of the piano's attack to render each voice within Beethoven's multi-layered part-writing in startlingly high-definition clarity. The *Marcia funebre (Adagio assai)* requires the pianist to draw on every available reserve of colour, layering and rhetoric to scale its peaks and plunge into its chasms. Liszt here exploits not only the piano's ability both to whisper and to roar, but also the power and intensity of silence: this (in the somewhat more monochromatic soundworld of the piano) lends the movement's concluding fragmentary dissolution a terrifying, almost existential weight. The motoric propulsion of the scherzo (*Allegro vivace*) lends itself naturally to the piano, especially as the intensity builds and boils over into the gambolling horn fanfares and call-and-answer dialogue of the trio. Finally, the sheer variety of writing in the theme and variations of the finale (*Allegro molto*) shows Liszt at his most colouristic, vividly capturing the rapid scene shifts and mood changes through which Beethoven drives the narrative until it reaches its triumphant conclusion, bookended by two colossal chords to mirror those which with the 'Eroica' began.

Charles-Valentin Alkan (1813–88) described his approach to the art of piano transcription in his preface to the 1847 publication of a set of transcriptions entitled *Souvenirs des concerts du Conservatoire*, which contained the following fascinating observations:

'The number of excerpts from operas or symphonies capable of being arranged for a single piano in a manner both clear and complete, yet within the limits of difficulty, must be quite small. Furthermore they require a perfect knowledge of those effects, timbres and "illusions" of voices and instruments in their innumerable combinations that are made possible by the peculiar sonorities of the modern piano; for these sonorities are wide-ranging if one knows how to obtain them through various methods of

attack, through the intelligent use of certain fingerings, hand-crossing etc. The selection of these pieces and the talent to adapt them forms an art on its own, one which demands above all long, hard work, extreme delicacy, sensibility, fine instinct and the appropriation of all available means.

It is this instinct, this tact which guides the intelligent musician when he wants to make the piano reproduce the great magical accents of an orchestra and a choir; which suggests to him at one moment how to combine the chords in a particular way, at another moment to write some part or other at this octave rather than that, to emphasise this, to lighten that; in fact, to use a thousand ingenious methods to arrive not at a mathematical similarity, but a faithful, relative, moral one.’

Alkan’s fascination with the technical aspects of the art of transcription shines through this element of his output, perhaps never more brightly than in his transcription for solo piano of **Wolfgang Amadeus Mozart’s** (1756–91) D minor Piano Concerto. This brims from start to finish with piano writing of startling inventiveness and originality, which is only heightened through familiarity with the work in its original guise for piano and orchestra (or indeed with the comparatively lacklustre transcription of the same work by Hummel, who was not himself an uninventive pianist). To some degree, the ingenuity of Alkan’s craftsmanship arises from the need to weave both the orchestral and solo piano elements of Mozart’s masterwork into a single pianistic tapestry, still communicating what Charles Rosen memorably described as ‘the contrast and struggle of one individual voice against many’. But some of the most strikingly novel writing is to be found in Alkan’s realisation of Mozart’s orchestral tuttis, where there is no solo piano part requiring incorporation.

At a deeper level, this pianistic inventiveness is driven by Alkan’s almost obsessive determination to preserve as many features of an original orchestral score as possible (in contrast to the more pragmatic approach adopted by Liszt, discussed above). The level of detail Alkan retains here is on par with that preserved by, for

example, Sigismond Thalberg in his denser transcriptions from *L'art du chant appliqué au piano*, Op. 70, such as 'Il mio tesoro' from Mozart's *Don Giovanni* (available on BIS-2515). Alkan's reluctance to sacrifice detail explains why he regarded the number of operatic or orchestral works that were amenable to piano transcription as being 'quite small'. The resourcefulness of the resulting craftsmanship is perhaps matched only by Alkan's similar efforts in his transcription for solo piano of the first movement of Beethoven's C minor Piano Concerto, and his own [semi-?]analogous Concerto for Solo Piano from *Douze études dans tous les tons mineurs*, Op. 39. In all these works, the full effect of Alkan's pianism is not self-realising in performance, and it is never enough merely to navigate the notes on the page. Instead, this calls for high-voltage pianism: risks must be taken, and sparks must fly, to bring this music to life.

Alkan's transcription of the opening *Allegro* opens with Mozart's foreboding syncopations, and – through the use of 'various methods of attack, through the intelligent use of certain fingerings, hand-crossing etc' – manages to convey many of Mozart's colouristic and rhythmic effects, including (once the piano has entered) the dramatic escalation of tension that Mozart achieves through repeated rhythmic division and subdivision. The movement's quasi-operatic drama builds through to Alkan's characteristically acerbic cadenza, which – if not as extreme as that incorporated into his transcription of the first movement of Beethoven's C minor Piano Concerto – transforms the movement's ascending triplet motif into the opening of Mozart's 'Jupiter' symphony. The *Romanze* showcases Alkan's considerable textural ingenuity to distinguish not only between solo and tutti passages, but also between the many different tutti scorings of the main thematic material. The piano soloist's B flat major 'aria' in the first interpolation is a supreme test of a pianist's ability to make a melody sing over a deceptively busy and multi-layered accompaniment; and the tumultuous G minor storm of the second interpolation sees Alkan

pushing at the very limits of what a pianist, with only two hands, can navigate. Finally, the playfulness of the concluding rondo, *Allegro assai* (marked *Prestissimo* by Alkan) finds its match in the revelry of Alkan's joy-filled pianism. Its cadenza, integrating the principal themes from all three movements, leads directly into Mozart's famously sunlit coda.

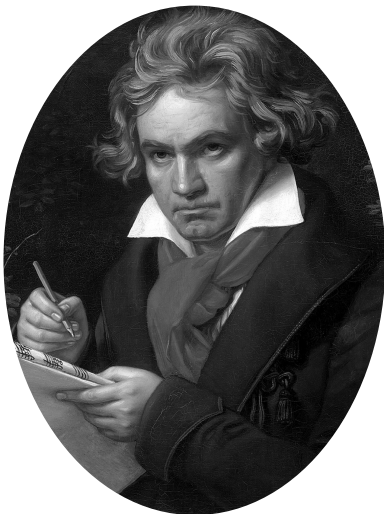
© *Paul Wee 2022*

Paul Wee is a barrister at Essex Court Chambers in London, specialising in commercial law and investor-state arbitration. Recommended by *Chambers Global*, *Chambers and Partners* and the *Legal 500* as a leading junior barrister in the fields of international arbitration, energy and natural resources, and public international law, he is described by the directories as 'a real star', 'a standout senior junior' and 'one of the best at the Bar' (*Legal 500* 2022). Paul Wee acts for governments, corporations, financial institutions and individuals in disputes spanning 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.

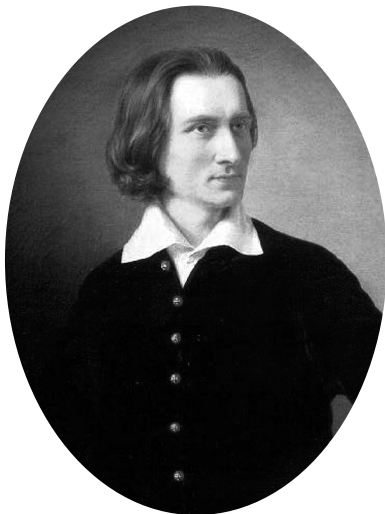
Hailed as 'a sensation' (*Fanfare*), 'totally astonishing' and 'an astounding figure' (*BBC Radio 3 Record Review*), Paul Wee has been recognised as 'a pianist who possesses transcendental technical prowess, the stamina of a marathon runner, a sure command of large-scale structure, rhythmic élan, and a large portfolio of nuance and color' (*ClassicsToday*). After deciding not to pursue a primary career in the arts, he studied law at the University of Oxford, obtaining 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. His début recording of Alkan's *Symphony for Solo Piano*

and Concerto for Solo Piano was released on BIS in 2019 to critical acclaim, being shortlisted for a *Gramophone* Award and *Limelight*'s Recording of the Year in the Instrumental category, and receiving a *Gramophone* Editor's Choice and a Diapason d'Or. His recording of transcriptions by Sigismond Thalberg met with similar praise, being featured as an Instrumental Choice by *BBC Music Magazine* and a *Limelight* Editor's Choice.

www.paulwee.co.uk



Ludwig van Beethoven
(detail from a portrait by Karl Joseph Stieler)



Franz Liszt
(detail from a portrait by Miklós Barabás)

Dieses Album vereint zwei der bedeutendsten Werke der Klassik in zwei Soloklaviertranskriptionen zweier der bedeutendsten Pianisten-Komponisten der Romantik – zwei der aufregendsten Erfahrungen, die die Klavirkunst des 19. Jahrhunderts zu bieten hat.

Franz Liszt (1811–1886) beschrieb seine Aufgabe bei der Transkription der neun Symphonien von **Ludwig van Beethoven** (1770–1827) für Klavier solo folgendermaßen:

„Durch die unermessliche Entwicklung seiner harmonischen Gewalt sucht das Pianoforte sich immer mehr und mehr alle Orchester-Compositionen anzueignen. In dem Umfange seiner sieben Oktaven vermag es, mit wenigen Ausnahmen, alle Züge, alle Combinationen, alle Gestaltungen der gründlichsten und tiefsten Tonschöpfung wiederzugeben, und lässt dem Orchester keine anderen Vorzüge, als die Verschiedenheit der Klangfarben und die massenhaften Effekte – Vorzüge freilich, die ungeheuer sind [...]

Ich halte meine Zeit für gut angewendet, wenn es mir gelungen ist, nicht blos die grossen Umrisse der Beethovenschen Composition, sondern auch alle jenen Feinheiten und kleineren Züge auf das Pianoforte zu übertragen, welche so bedeutend zur Vollendung des Ganzen mitwirken. Mein Ziel ist erreicht, wenn ich es dem verständigen Kupferstecher, dem gewissenhaften Uebersetzer gleichgethan habe, welche den Geist eines Werkes auffassen und so zur Erkenntniss der grossen Meister und zur Bildung des Sinnes für das Schöne beitragen.“

Liszt war sich der damit verbundenen Herausforderungen durchaus bewusst; in einem Brief an den Verlag Breitkopf & Härtel aus dem Jahr 1863 heisst es: „Allerdings muss sich ein Clavier-Arrangement dieser Schöpfungen damit begnügen, ein sehr dürftiges und weit entferntes Ungefähr zu verbleiben. Woher den nichtigen Hämmern des Claviers Athem und Seele, Schall und Kraft, Fülle und Weihe, Colorit und Accent einflössen?“ Gleichwohl zählen Liszts Transkriptionen der Symphonien

Beethovens heute zu den Höhepunkten der Klavierliteratur. 1988 wurde Vladimir Horowitz von dem berühmten Kritiker Anthony Tommasini gefragt, ob er etwas bereue. Horowitz soll geantwortet haben, er bedauere zutiefst, Liszts Transkriptionen der Beethoven-Symphonien nie öffentlich gespielt zu haben, und fuhr fort: „Das sind die größten Werke für das Klavier – gewaltige Werke.“

Während Liszt mit dem Finale der Neunten bekanntlich rang (1864 schrieb er in seiner Verzweiflung an Breitkopf: „Nach vielerlei Hin- und Herprobiren stellte sich mir die Unmöglichkeit eines nur gewissermassen befriedigenden und wirk-samen Arrangements des 4ten Satzes für 2 Hände unwegleugbar und deutlichst heraus“), zeigten die Dritte, Fünfte, Sechste und Siebte Symphonie seiner Meinung nach „größte Wirkung auf dem Klavier.“ Liszt arrangierte 1837 zuerst die Fünfte, Sechste und Siebte; bis 1841 hatte er den Trauermarsch der Dritten transkribiert, doch erst 1863 übertrug er die übrigen Sätze (und überarbeitete kurz darauf seine Transkription des Trauermarsches). Seine Transkriptionen dieser Symphonien sind Meisterwerke, ob man sie nun als pianistische Nachbildungen der Orchesterorigi-nale oder als eigenständige Werke für Klavier solo betrachtet. Liszt gibt im Allge-meinen der Umsetzung des großen musikalischen Ganzen den Vorzug vor der obsessiven Bewahrung jedes einzelnen orchestralen Details. Beethovens verblüf-fende Kontraste und erschütternde Höhepunkte bleiben auf diese Weise erhalten, auch wenn es mitunter bedeutet, Aspekte der Stimmführung und des Tonsatzes außer Acht zu lassen. Pianisten, die sich mit diesen Transkriptionen beschäftigen, könnten versucht sein wiederherzustellen, was Liszt bewusst weggelassen hat. Solchen Ver-suchungen muss man mit Vorsicht begegnen. Auch wenn derlei mitunter möglich ist, ohne die Integrität des Ergebnisses zu gefährden, sollte man sich darüber im Klaren sein, dass die Kunst der Transkription ebenso im Weglassen wie im Bewahren besteht.

Auf höchst gelungene Weise verbindet Liszts Transkription der „Eroica“ die ein-

zigartigen Eigenschaften des Klaviers mit den prägenden Merkmalen von Beethovens Orchestersatz, die diesem Werk seine Kraft verleihen. Das eröffnende *Allegro con brio* macht sich den kantig-perkussiven Charakter des Klaviers zunutze, um die berühmten rhythmischen Spannungen und Akzentverlagerungen dieses Satzes hervorzuheben – von den „Hammerschlag“-Akkorden zu Beginn der Exposition bis zu den krachenden akkordischen Dissonanzen am Höhepunkt der Durchführung –, und die kontrapunktische Prägnanz des Klavieranschlags verleiht jeder Stimme in Beethovens vielschichtigem Tonsatz eine verblüffend detaillierte Klarheit. Die *Marcia funebre (Adagio assai)* verlangt vom Pianisten, alle verfügbaren Reserven an Farbe, Schichtung und Gestaltung auszuschöpfen, um ihre Gipfel zu erklimmen und in ihre Abgründe zu stürzen. Liszt setzt hier nicht nur die Fähigkeit des Klaviers ein, sowohl zu flüstern als auch zu brüllen, sondern auch die Kraft und Eindringlichkeit der Stille: Dies gibt (in der etwas monochromeren Klangwelt des Klaviers) der abschließenden fragmentarischen Auflösung des Satzes ein erschreckendes, fast existenzielles Gewicht. Das motorische Vorwärtsdrängen des Scherzos (*Allegro vivace*) kommt dem Klavier sehr entgegen – insbesondere dann, wenn die Intensität zunimmt und sich in die herumtollenden Hornfanfaren und den Frage/Antwort-Dialog des Trios ergießt. Schlussendlich zeigt die überbordende Vielfalt der Schreibweisen in der Variationenfolge des Finales (*Allegro molto*) Liszt in koloristischer Höchstform: Plastisch illustriert er die raschen Szenen- und Stimmungswechsel, durch die Beethoven das Geschehen vorantreibt, bis es mit zwei gewaltigen Akkorden, die auf den Anfang der „Eroica“ verweisen, seinen triumphalen Abschluss erreicht.

Charles-Valentin Alkan (1813–1888) legte sein Verständnis der Kunst der Klaviertranskription 1847 im Vorwort einer Sammlung von Transkriptionen mit dem Titel *Souvenirs des concerts du Conservatoire* dar, das die folgenden faszinierenden Beobachtungen enthält:

„Die Anzahl der Opern- und Symphoniestücke, die für das Soloklavier klar und vollständig, aber mit vertretbarem Schwierigkeitsgrad transkribiert werden können, dürfte recht klein sein. Zudem verlangen sie eine vollkommene Kenntnis sowohl der Effekte, der Klangfarben und jener ‚Illusionen‘ von Stimmen und Instrumenten in unzähligen Kombinationen, die die besonderen Klangeigenschaften des modernen Klaviers möglich machen; denn diese Klänge sind vielfältig, wenn man sie durch verschiedene Arten des Anschlags, durch die kluge Verwendung bestimmter Fingersätze, Handkreuzungen usw. zu erzielen weiß. Die Auswahl dieser Stücke und das Talent, sie zu bearbeiten, ist eine Kunst für sich, die vor allem lange, harte Arbeit, äußerste Feinfühligkeit, Sensibilität, großen Instinkt und den Einsatz aller verfügbaren Mittel erfordert.

Es ist dieser Instinkt, dieses Fingerspitzengefühl, das den klugen Musiker leitet, wenn er dem Klavier die großen magischen Akzente eines Orchesters und eines Chores entlocken will; das ihm an einer Stelle vorschlägt, die Akkorde auf eine bestimmte Weise zu kombinieren, an anderer Stelle aber, die eine oder andere Stimme eher in dieser als in jener Oktave zu schreiben, dies zu unterstreichen, jenes aufzuheben, in der Tat: tausend raffinierte Methoden anzuwenden, um keine mathematische Ähnlichkeit, sondern eine sinnetreue, relative, moralische zu erreichen.“

Alkans Faszination für die technischen Aspekte der Kunst der Transkription durchwirkt diesen Bereich seines Schaffens, und vielleicht nirgends deutlicher als in seiner Transkription von **Wolfgang Amadeus Mozarts** (1756–1791) Klavierkonzert d-moll für Klavier solo. Von Anfang bis Ende strotzt sie vor Erfindungsgabe und Originalität, und die Vertrautheit mit der ursprünglichen Fassung für Klavier und Orchester (oder auch mit der vergleichsweise glanzlosen Transkription desselben Werks durch Hummel, der mitnichten ein unorigineller Pianist war) verstärkt diesen Eindruck noch. Bis zu einem gewissen Grad verdankt sich Alkans geniale Kunstfertigkeit der Notwendigkeit, sowohl die Orchester- als auch die Soloklavierelemente von Mozarts Meisterwerk in eine einzige pianistische Textur zu verweben, die immer noch das vermittelt, was Charles Rosen einprägsam als „den Kontrast

und Kampf zwischen einer einzelnen Stimme und vielen anderen“ beschrieben hat. Einige der auffallendsten satztechnischen Neuerungen finden sich jedoch in Alkans Übertragung der Mozart'schen Orchestertutti, bei denen kein Soloklavierpart berücksichtigt werden musste.

Auf einer tieferen Ebene speist sich dieser pianistische Erfindungsreichtum aus Alkans fast obsessiver Entschlossenheit, so viele Elemente einer originalen Orchesterpartitur wie möglich zu bewahren (im Gegensatz zu dem oben erwähnten pragmatischeren Ansatz Liszts). Die Detailtreue, die Alkan hier verfolgt, lässt an Sigismund Thalbergs komplexere Transkriptionen aus *L'art du chant appliqué au piano* op. 70 denken, wie etwa „Il mio tesoro“ aus Mozarts *Don Giovanni* (vgl. BIS-2515). Alkans Abneigung, Details zu opfern, erklärt, warum er die Zahl der für eine Klaviertranskription geeigneten Opern- oder Orchesterwerke als „recht klein“ erachtete. Die Originalität der daraus resultierenden Kunstfertigkeit wird vielleicht nur von ähnlichen Bemühungen in seiner Soloklaviertranskription des ersten Satzes von Beethovens c-moll-Klavierkonzert und seinem eigenen, [teils?] vergleichbaren Konzert für Soloklavier aus *Douze études dans tous les tons mineurs* op. 39 übertroffen. In all diesen Werken entfaltet sich die volle Wirkung von Alkans Pianistik nicht von selbst, und es reicht keineswegs hin, sich nur an die Noten auf dem Blatt zu halten. Stattdessen wird Klavierspiel unter Hochspannung verlangt: Risiken sind einzugehen und Funken müssen sprühen, um diese Musik zum Leben zu erwecken.

Alkans Transkription des eröffnenden *Allegro* beginnt mit Mozarts ahnungsvollen Synkopen, und ihr gelingt es – „durch verschiedene Arten des Anschlags, durch die kluge Verwendung bestimmter Fingersätze, Handkreuzungen usw.“ – , viele von Mozarts koloristischen und rhythmischen Effekten zu vermitteln, einschließlich der dramatischen Spannungssteigerung (sobald das Klavier einsetzt), die Mozart durch wiederholte rhythmische Teilung und Unterteilung erreicht. Die operngleiche Dramatik des Satzes steigert sich bis zu Alkans charakteristisch bissiger Kadenz, die

– wenn auch weniger extrem als jene, die Alkan in seiner Transkription des ersten Satzes von Beethovens c-moll-Klavierkonzert vorsieht – das aufsteigende Triolenmotiv des Satzes in den Anfang von Mozarts „Jupiter“-Symphonie verwandelt. Die *Romanze* demonstriert Alkans beachtlichen satztechnischen Einfallsreichtum, der nicht nur Solo- und Tutti passages differenziert, sondern auch die vielen verschiedenen Tutti versionen des thematischen Hauptmaterials. Die B-Dur-„Arie“ des Solisten im ersten Einschub ist ein hervorragender Test für die Fähigkeit des Pianisten, eine Melodie über einer trügerisch geschäftigen und vielschichtigen Begleitung singen zu lassen, und im turbulenten g-moll-Sturm des zweiten Einschubs stößt Alkan an die Grenzen dessen, was ein Pianist mit nur zwei Händen bewältigen kann. Die Verspieltheit des Finalrondos (*Allegro assai*; bei Alkan: *Prestissimo*) findet ihre Entsprechung im ausgelassenen Treiben von Alkans freudvoller Klavierkunst. Seine Kadenz, die die Hauptthemen aus allen drei Sätzen zusammenführt, leitet direkt über in Mozarts famos sonnenhelle Coda.

© *Paul Wee* 2022

Paul Wee ist ein auf Handelsrecht und Schiedsverfahren zwischen Investoren und Staaten spezialisierter Rechtsanwalt (Barrister) an den Essex Court Chambers in London. Er wird von *Chambers Global*, *Chambers and Partners* und *The Legal 500* als ein führender Junior Barrister in den Bereichen internationale Schiedsgerichtsbarkeit, Energie und natürliche Ressourcen sowie internationales öffentliches Recht empfohlen; einschlägige Verzeichnisse nennen ihn einen „echten Star“, „einen hervorragenden Senior Junior“ und „einen der Besten vor Gericht“ (*Legal 500* 2022). Paul Wee vertritt Regierungen, Unternehmen, Finanzinstitute und Privatpersonen bei Streitigkeiten in verschiedensten Sektoren wie Kreditwesen und Finanzen, Öl und Gas, Energie und Infrastruktur, Bergbau und Exploration, Tele-

kommunikation, IT, verarbeitende Industrie sowie Unterhaltung und Medien.

Am Klavier gilt Paul Wee als „Sensation“ (*Fanfare*), als „absolut erstaunlich“ und „verblüffende Erscheinung“ (*BBC Radio 3 Record Review*) – „ein Pianist, der über überirdische technische Fähigkeiten, die Ausdauer eines Marathonläufers, die sichere Beherrschung großer Formen, rhythmischen Elan und eine große Palette an Nuancen und Klangfarben verfügt“ (*ClassicsToday*). Nach dem Entschluss, seinen Karriereschwerpunkt nicht in den Bereich der Künste zu legen, studierte er an der University of Oxford Jura und erwarb seinen BA (Jura) und Bachelor of Civil Law am Keble College. 2010 wurde ihm die anwaltliche Zulassung erteilt; seither versucht er, seine Liebe zum Klavier mit den Anforderungen einer regen Anwaltstätigkeit in Einklang zu bringen. Sein Debütalbum mit Alkans Symphonie für Klavier solo und seinem Konzert für Klavier solo erschien im November 2019 bei BIS unter großem Beifall der internationalen Kritik; es wurde für den *Gramophone* Award und als *Limelights* „Recording of the Year“ (Sparte Instrumentalmusik) nominiert, als „Editor’s Choice“ (*Gramophone*) ausgewählt und mit einem „Diapason d’Or“ ausgezeichnet. Auch seine Einspielung mit Transkriptionen von Sigismund Thalberg fand ein begeistertes Echo, war „Instrumental Choice“ des *BBC Music Magazine* und „Editor’s Choice“ in *Limelight*.

www.paulwee.co.uk



Wolfgang Amadeus Mozart

(detail from a portrait by Johann Nepomuk della Croce)



Charles-Valentin Alkan

Cet enregistrement réunit deux des plus grandes œuvres de la période classique dans deux transcriptions pour piano seul réalisées par deux des plus grands pianistes-compositeurs de l'époque romantique donnant lieu à deux des expériences les plus passionnantes que l'art du piano au XIX^e siècle nous a offert.

Franz Liszt (1811–86) a ainsi décrit la mission qu'il poursuivait dans sa transcription des neuf symphonies de **Ludwig van Beethoven** (1770–1827) pour piano seul :

« Par le développement indéfini de sa puissance harmonique, le piano tend de plus en plus à s'assimiler toutes les compositions orchestrales. Dans l'espace de ses sept octaves, il peut produire, à peu d'exceptions près, tous les traits, toutes les combinaisons, toutes les figures de la composition la plus savante, et ne laisse à l'orchestre d'autres supériorités (immenses il est vrai) que celles de la diversité des timbres et des effets de masse [...]

[J'estimerai mon temps bien employé] si j'ai réussi à transporter sur le piano, non seulement les grandes lignes de la composition de Beethoven, mais encore cette multitude de détails et d'accessoires qui concourent si puissamment à la perfection de l'ensemble. Je serai satisfait si j'ai accompli la tâche du graveur intelligent, du traducteur consciencieux qui saisissent l'esprit d'une œuvre avec la lettre, et contribuent ainsi à propager la connaissance des maîtres et le sentiment du beau. »

Liszt était pleinement conscient des défis que cela impliquait. Dans une lettre de 1863 adressée à l'éditeur Breitkopf und Härtel, il faisait remarquer qu'« un arrangement pour pianoforte [des symphonies de Beethoven] doit, en effet, s'attendre à rester une très pauvre et lointaine approximation. Comment insuffler aux marteaux éphémères du piano le souffle et l'âme, la résonance et la puissance, la plénitude et l'inspiration, la couleur et l'accent ? » Mais ses transcriptions des symphonies de Beethoven sont aujourd'hui largement reconnues comme faisant partie des joyaux de la littérature pianistique. En 1988, le célèbre critique Anthony

Tommasini a demandé à Vladimir Horowitz s'il avait des regrets. Horowitz aurait répondu qu'il regrettait profondément de ne jamais avoir joué en public les transcriptions de Liszt des symphonies de Beethoven et aurait ajouté : « Ce sont les plus grandes œuvres pour le piano – des œuvres extraordinaires. »

Liszt se débattit avec le finale de la Neuvième et écrivit en désespoir de cause à Breitkopf en 1864 : « Après diverses tentatives dans un sens ou dans l'autre, j'ai été inévitablement et nettement convaincu de l'impossibilité de faire un arrangement pour piano du quatrième mouvement à deux mains qui puisse être, même approximativement, efficace ou satisfaisant ». Son opinion personnelle était que les Troisième, Cinquième, Sixième et Septième symphonies étaient « les plus efficaces au piano ». Liszt a arrangé les Cinquième, Sixième et Septième symphonies en premier, en 1837. Il avait transcrit la marche funèbre de la Troisième en 1841, mais ce n'est qu'en 1863 qu'il transcrivit les autres mouvements (et révisa, peu après, sa transcription de la marche funèbre). Ses transcriptions de ces symphonies sont à la fois magistrales et des chefs-d'œuvre, qu'elles soient considérées comme des récréations pianistiques des versions originales pour orchestre ou comme des œuvres autonomes pour piano seul à part entière. Liszt donne généralement la priorité à la réalisation de la vision musicale dans son ensemble plutôt qu'à la préservation méticuleuse de chaque détail orchestral. Les contrastes saisissants et les climax bouleversants de Beethoven sont ainsi laissés intacts, même si cela implique l'omission de certaines lignes ou parties. Les pianistes qui se lancent dans ces transcriptions peuvent être tentés de chercher à rétablir ce que Liszt a choisi d'omettre. De telles tentations doivent être soigneusement gérées. Si cela peut parfois être fait sans compromettre l'intégrité du résultat, il faut reconnaître que l'art de la transcription consiste autant à savoir ce dont on peut se passer que ce qu'il faut préserver.

La transcription de Liszt de l'« Héroïque » marie avec succès les spécificités uniques du piano aux traits caractéristiques de l'écriture orchestrale de Beethoven

qui donnent à cette œuvre sa puissance. L'*Allegro con brio* initial exploite la nature angulaire et percussive du piano pour mettre en évidence la tension et les célèbres déplacements rythmiques du mouvement, depuis les premiers accords « martelés » de l'exposition jusqu'aux dissonances qui s'écrasent au point culminant du développement, tout en exploitant fréquemment la clarté contrapuntique offerte par l'attaque du piano pour rendre chaque voix de l'écriture à plusieurs niveaux de Beethoven avec une clarté étonnante. La *Marcia funebre (Adagio assai)* exige du pianiste qu'il puise dans toutes les réserves de couleurs, de couches et de rhétorique disponibles pour escalader ses sommets et plonger dans ses gouffres. Liszt exploite ici non seulement la capacité du piano à murmurer et à rugir, mais aussi la puissance et l'intensité du silence qui, dans l'univers sonore un peu plus monochromatique du piano, confère à la dissolution fragmentaire finale du mouvement un poids terrifiant, presque existentiel. La propulsion motrice du scherzo (*Allegro vivace*) se prête naturellement au piano, surtout lorsque l'intensité augmente et déborde sur les fanfares des cors et le dialogue entre appel et réponse du trio. Enfin, la variété même de l'écriture du thème et des variations du finale (*Allegro molto*) montre Liszt sous son jour le plus coloré, capturant de manière saisissante les rapides changements de scène et d'humeur avec lesquels Beethoven mène le récit jusqu'à sa conclusion triomphante, encadrée par deux accords colossaux reflétant ceux qui ouvraient la symphonie.

Charles-Valentin Alkan (1813–88) a décrit son approche de l'art de la transcription pour piano dans sa préface à la publication en 1847 d'une collection de transcriptions intitulée *Souvenirs des concerts du Conservatoire* qui contient les fascinantes observations suivantes :

« Il est vrai que le nombre des morceaux d'opéras ou de symphonies, susceptibles d'être rendus au piano seul, d'une façon tout à la fois claire et complète, et dans la

limite des difficultés abordables, doit, d'une part, être assez restreint, et, de l'autre, exiger une connaissance parfaite tant des effets, des timbres et de ce que j'appellerai les illusions des voix et des instruments, dans leur innombrables combinaisons, que de leurs relations avec les sonorités propres aux pianos modernes ; car ces sonorités sont multiples selon qu'on sait les obtenir par les diverses manières d'attaquer, par l'emploi intelligent de certains doigtés, de croisements de mains, etc. Le choix de ces morceaux, le talent de les traiter, forment pour ainsi dire un art à part et qui exige, par-dessus toutes choses, un travail long et pénible, une extrême délicatesse, un tact, un instinct merveilleux et l'appropriation de tous les moyens dont on peut disposer aujourd'hui.

C'est cet instinct, c'est ce tact qui dirigent le musicien intelligent, alors qu'il veut faire redire au piano les grands et magiques accents de l'orchestre et du chœur ; qui lui suggèrent tantôt de masser certains accords d'une façon particulière, tantôt de présenter telles ou telles parties à cette octave plutôt qu'à cette autre, de surcharger ceci, d'alléger cela, enfin d'user de mille moyens ingénieux pour arriver, non à une ressemblance mathématique, mais à une ressemblance fidèle, relative, morale. »

La fascination d'Alkan pour les aspects techniques de l'art de la transcription transparaît dans cet élément de sa production, et peut-être jamais autant que dans sa transcription pour piano seul du Concerto pour piano en ré mineur K. 466 de **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756–91). Tout au long de cette œuvre, l'écriture pianistique fait preuve à tout moment d'une inventivité et d'une originalité surprenante qui ne peuvent être que renforcées par la familiarité avec cette œuvre dans sa version originale pour piano et orchestre (ou même dans sa transcription relativement terne de Hummel qui n'était guère un pianiste inventif). Dans une certaine mesure, l'ingéniosité du savoir-faire d'Alkan provient de la nécessité de tisser à la fois les éléments orchestraux et le piano solo du chef-d'œuvre de Mozart en un seul tissu pianistique, tout en communiquant ce que Charles Rosen a décrit de façon mémorable comme « le contraste et la lutte d'une voix individuelle contre plusieurs ». Mais l'écriture la plus novatrice se trouve dans la réalisation par Alkan

des tuttis orchestraux de Mozart où aucune partie de piano solo n'a à être incorporée.

À un niveau plus profond, cette inventivité pianistique est motivée par la détermination quasi obsessionnelle d'Alkan à préserver autant de caractéristiques que possible d'une partition orchestrale originale, contrairement à l'approche plus pragmatique adoptée par Liszt évoquée plus haut. Le niveau de détail qu'Alkan conserve ici est comparable à celui préservé, par exemple, par Sigismond Thalberg dans ses transcriptions plus denses de *L'art du chant appliqué au piano* op. 70, comme « Il mio tesoro » du *Don Giovanni* de Mozart (disponible sur BIS-2515). La réticence d'Alkan à sacrifier les détails explique pourquoi il considérait que le nombre d'œuvres opératiques ou orchestrales susceptibles d'être transcrites au piano était « assez restreint ». L'ingéniosité de la réalisation n'a peut-être d'égal que les efforts similaires d'Alkan dans sa transcription pour piano seul du premier mouvement du Concerto pour piano en ut mineur op. 18 de Beethoven, et son propre Concerto pour piano solo [semi- ?] analogue extrait des *Douze études dans tous les tons mineurs* op. 39. Dans toutes ces œuvres, le plein effet du pianisme d'Alkan ne se réalise pas de lui-même dans l'interprétation et le simple fait de traverser les notes est loin de suffire. Il faut au contraire un jeu de haute voltige : il faut prendre des risques et faire jaillir des étincelles pour donner vie à cette musique.

La transcription d'Alkan de l'*Allegro* initial s'ouvre sur les syncopes inquiétantes de Mozart et – grâce à l'utilisation de « diverses manières d'attaquer, par l'emploi intelligent de certains doigtés, de croisements de mains, etc. » – parvient à transmettre de nombreux effets coloristiques et rythmiques de Mozart, y compris (une fois que le piano s'est joint) l'escalade dramatique de la tension que Mozart obtient par la division et la subdivision rythmiques répétées. Le drame quasi-opératique du mouvement se développe jusqu'à la cadence acerbe caractéristique d'Alkan, qui – si elle n'est pas aussi extrême que celle incorporée par Alkan dans sa

transcription du premier mouvement du Concerto pour piano en ut mineur de Beethoven – transforme le motif en triolets ascendants du mouvement en l’ouverture de la Symphonie « Jupiter » de Mozart. La *Romanze* met en évidence la grande ingéniosité texturale d’Alkan, qui distingue non seulement les passages solos et tutti, mais aussi les différentes notations tutti du matériau thématique principal. L’« aria » en si bémol majeur du pianiste soliste dans la première interpolation est un test suprême de la capacité d’un pianiste à faire chanter une mélodie sur un accompagnement faussement chargé et multicouche ; et la tempête tumultueuse en sol mineur de la deuxième interpolation voit Alkan repousser les limites mêmes de ce qu’un pianiste avec ses deux mains seules peut faire. Enfin, l’espièglerie du rondo conclusif, *Allegro assai* (marqué *Prestissimo* par Alkan) trouve son équivalent dans la joie de l’art du piano d’Alkan. Sa cadence, qui intègre les thèmes principaux des trois mouvements, mène directement à la célèbre coda ensoleillée de Mozart.

© *Paul Wee* 2022

Paul Wee est avocat à l’Essex Court Chambers à Londres, spécialisé dans le droit commercial et en arbitrage investisseur-État. Décrit par *Chambers Global*, *Chambers and Partners* et *Legal 500* comme un jeune avocat de premier plan dans les domaines de l’arbitrage international, de l’énergie et des ressources naturelles et du droit international public, il est décrit par les annuaires comme « une véritable star », « un senior junior hors pair » et « l’un des meilleurs du Barreau » (*Legal 500* 2022). Paul Wee agit pour le compte de gouvernements, de sociétés, d’institutions financières et de particuliers dans le cadre de litiges couvrant 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 télécommunications, les technologies de l’information et de la communication, les industries, le monde du spectacle et les médias.

Salué comme « une sensation » (*Fanfare*), « totalement incroyable » et « une personnalité stupéfiante » (*BBC Radio 3 Record Review*), Paul Wee a été décrit comme un pianiste « capable de prouesses techniques transcendantes possédant une endurance de marathonien, une maîtrise sûre de la structure à grande échelle, un élan rythmique et un large éventail de nuances et de couleurs » (*ClassicsToday*). Ayant décidé de ne pas poursuivre une carrière principalement orientée vers les arts, Paul Wee a étudié 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. Son premier enregistrement, la Symphonie pour piano seul et le Concerto pour piano seul d'Alkan, est sorti chez BIS en 2019 et a été salué par la critique, en étant présélectionné pour un *Gramophone* Award et le titre de « disque de l'année » par *Limelight* dans la catégorie instrumentale, et en recevant un *Gramophone* Editor's Choice et un Diapason d'Or. Son enregistrement des transcriptions de Sigismond Thalberg a reçu les mêmes éloges, et a été sélectionné « Instrumental Choice » par le *BBC Music Magazine* et « Editor's Choice » par la rédaction de *Limelight*.

www.paulwee.co.uk

Also from Paul Wee:



Sigismond Thalberg

L'art du chant appliqué au piano
Series I–IV, Op. 70

Transcriptions of famous works by
Beethoven, Mozart, Schubert, Bellini,
Rossini, Weber, Donizetti
and other great masters

BIS-2515 SACD (2-disc set)

Instrumental Choice – 'Whether in Bellini, Donizetti, Grétry, Mercadante, Mozart or Weber, Wee's richly evocative playing perfectly captures the spirit of each role. *BBC Music Magazine*

Recommended – 'This follow-up to Wee's Alkan is everything I'd hoped for; it's a superb recording too...' *MusicWeb-International.com*

'Such is Wee's supple technique and sensitive, highly expressive responses to both line and texture that you feel he must have absorbed fully the emotional import of the song texts...' *Limelight Magazine*

5 Diapasons – « En donnant tout son lustre à cette apologie du bel canto, Paul Wee signe le plus riche portrait de cette figure méconnue de la musique romantique.

Et confirme son statut de grand pianiste. » *Diapason*

5/6/6 – „Die SACD gibt die ganze Fülle des Wohllauts von Paul Wees Spiel wieder. Das ist wirklich beglückend.“ *PIANONews*

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

To my parents, for all they have done for me over the years – including with the journey to Wyastone and back for this recording...

Paul Wee

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 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. 603355

Recording Data

Recording: 10th–15th September 2021 at Wyastone Concert Hall, Monmouth, UK
Producer: Andrew Keener
Sound engineer: David Hinnitt
Piano technician: Nigel Polmear
Equipment: Neumann microphones; Merging Technologies Hapi microphone pre-amplifier and high-resolution A/D converter; Pyramix workstation; PMC loudspeakers
Original format: 24-bit/192 kHz
Post-production: Editing: Oscar Torres
Mixing: David Hinnitt
Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Paul Wee 2022
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover photography: © Benjamin Ealovega
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

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-2615 © & © 2022, BIS Records AB, Sweden.

