



1

SCHUBERT+

SCHOENBERG

CAN ÇAKMUR piano



Schubert+ is a series of programmes that juxtaposes Schubert's complete major piano works (fragments excluded) with works by other composers that were inspired by Schubert's music. While making up a near complete anthology of Schubert's completed major piano music (with the only exceptions being the Fantasy, D 2E, and Variations, D 156), each disc is meant to be self-sufficient as a recital. This programme juxtaposes Schubert's and Schoenberg's music, aiming to provide a connection between the middle section of the *Andantino* of D 959 and Schoenberg's Op. 11 where the natural flow and direction of the music are consciously deconstructed.

Schubert+ ist eine Programmreihe, die alle großen Klavierwerke Schuberts (ohne die Fragmente) mit Werken anderer Komponisten verknüpft, die von Schuberts Musik inspiriert wurden. Auf diese Weise entsteht eine fast vollständige Gesamteinspielung von Schuberts großen, vollendeten Klavierkompositionen (lediglich die Fantasie D 2E und die Variationen D 156 sind nicht enthalten), zugleich aber ist jedes Album als eigenständiges Rezital angelegt. Das hier präsentierte Programm stellt Schuberts Musik neben Musik von Schönberg und möchte damit eine Verbindung zwischen dem Mittelteil des *Andantino* aus D 959 und Schönbergs op. 11 aufzeigen, wo natürlicher Fluss und Verlauf der Musik bewusst dekonstruiert werden.

Schubert+ propose une série de programmes qui juxtaposent l'intégralité des œuvres majeures pour piano de Schubert (à l'exception des fragments) avec des œuvres d'autres compositeurs inspirées par sa musique. Tout en constituant une anthologie presque complète des compositions pour piano importantes et achevées de Schubert (à l'exception de la Fantaisie D 2E et des Variations D 156), chaque disque est conçu comme un récital autonome. Celui-ci juxtapose la musique de Schubert et de Schoenberg et vise à établir un lien entre la section centrale de l'*Andantino* de la Sonate D 959 et les Trois Pièces op. 11 de Schoenberg dans lesquels le flux et la direction naturels de la musique sont sciemment déconstruits.

SCHUBERT, Franz (1797–1828)

Piano Sonata in A minor, D 537, Op. 164 (1817) 23'31

- 1 I. *Allegro ma non troppo* 11'47
- 2 II. *Allegretto quasi andantino* 7'01
- 3 III. *Allegro vivace* 4'33

SCHOENBERG, Arnold (1874–1951)

Drei Klavierstücke, Op. 11 (1909) 14'33

- 4 1. Mässige Viertel 4'05
- 5 2. Mässige Achtel 7'37
- 6 3. Bewegte Achtel 2'42

SCHUBERT, Franz

Piano Sonata in A major, D 959 (1828) 40'54

- 7 I. *Allegro* 16'12
- 8 II. *Andantino* 7'36
- 9 III. Scherzo. *Allegro vivace* – Trio: *Un poco più lento* 5'11
- 10 IV. Rondo. *Allegretto* – *Presto* 11'37

TT: 79'58

Can Çakmur *piano*

Instrumentarium:

Shigeru Kawai SK-EX Concert Grand Piano



Since I became acquainted with Schubert's music as a child, it has been a constant companion in my life. Only accessible through an intuitive grasp, Schubert's music seemed to speak to me in a way that no other composer did. I found in his music a tremendous dramatic depth and contrast which didn't seem as styled and sophisticated as many other composers. This was overwhelming, unlike other music I knew in which I had to try and decipher the emotional content. Only in Schubert did I feel no need to make a rational assessment.

Despite the evidence of Schubert carefully working on and cultivating his means of musical expression throughout his life, his music still appears to me as if flowing undefiled from a single source of inspiration. It appears not to be tracing a carefully calculated course but rather to be in the process of a near constant sense of alienation, where the landscapes change as if being observed from a moving perspective. Alfred Brendel's words, 'Schubert composes as if he's sleepwalking', couldn't have been more apt.

The piano sonata is a genre that Schubert mastered in his (for his short lifespan) mature years. By the time he completed his first sonata, he'd already written a huge body of work which included songs like *Gretchen am Spinnrade*, *Erkönig* and *Der Wanderer*. I have chosen to juxtapose Schubert's first completed piano sonata, D 537 in A minor of 1817, with one from the last triptych, D 959 in A major of 1828, especially because the slow movement of the A minor and the last movement of the A major share their themes. It is fascinating to observe the difference in Schubert's treatment of what is essentially the same material.

The A minor Sonata is a disjointed piece by design. The sections of the piece are rarely brought together by transformations but rather broken up by silence and abrupt changes. While working on this piece, I had distinct moments where I caught myself asking if this was Schubert emulating Beethoven's Op. 90 E minor Sonata published not long before, striving for a more subjective language. What is already

evident at this early stage of Schubert's career is that music carries a different significance for him than for composers of previous eras. He shows himself to be much more aware of the limitations of the formal and the harmonic system as evidenced by the remarkable modulatory passage in Lisztian fashion at the very beginning which remains in the home key of A minor in just 12 bars and ends up – albeit briefly – in the remotest key possible, E flat major in bar 16 before, modulating, no!, climbing agonisingly first to F minor and then F major. This modulation is not done with the twinkle in the eye that Mozart so often has: 'Just watch this!' he seems to say. It carries a bigger significance for the artist; perhaps a sense of yearning in each harmony...

Every philosophical notion that is a seedling in the earlier sonata would blossom fully in the later one. Schubert has an inherent dislike for formal boundaries, the same ones that he tried to break in the earlier work, and which are removed entirely here. The themes are subjected to development as soon they are presented, blurring any distinction between the conception and the fantasy. What was then an audacious gesture becomes here the very core of the work: instability. It is truly tremendous good fortune that Schubert's sketches for this sonata are extant and have been published by Bärenreiter. Owing perhaps to Schumann's famous characterization 'heavenly length', Schubert has been accused of a certain unwillingness to shorten and simplify. The sketches, however, appear to show a completely different working method: Schubert appears to have started from a very simple structure for the first movement, adding more developmental material in each subsequent working. Time plays as ever a very important role in the music of Schubert, providing the necessary backdrop for the music truly to uproot itself from any rigid form. In the coda, the movement's opening statement is transformed from a half cadence into a serene, complete phrase. To quote Johann Mayrhofer: 'Ein Leben rauh und steil führte doch zur Seligkeit'. (A life ragged and tough led nevertheless to contentment.)

One of the greatest slow movements ever composed, the *Andantino* embodies conflict: that of structure and anarchy; anticipation and shock; surface appearance and content. It is at once a grim tale, told in dance and movement, and a barcarolle without any of the lilt and grace of a typical barcarolle. The middle section defies any attempt at analysis; it is without reason or structure. Any pattern that might create expectation is carefully fragmented and broken. The Turkish filmmaker Nuri Bilge Ceylan, in his film *Winter Sleep*, presents a convincing interpretation of this music: before each quarrel, the first section is played; afterwards, the recapitulation. The middle section is never heard. For Schubert, even sorrow becomes a wistful memory in face of utter destruction.

Only the *Allegretto* possesses a song-like quality and we realise only then how ‘the song as the bird that lives on branches sings’ (to paraphrase Goethe in *Der Sänger*) had been lacking up to that point. The nostalgic smile that is unique to Schubert dominates this movement. The crucial point of the movement comes half-way through, when the theme, which by that point had crept up to a radiant F sharp major, slides barely noticeably into a much mellower A major, in a way that resembles a gentle reminder that our time is limited – a topic that occupied Schubert in many poignant songs. The final *Presto* quotes the beginning of the sonata, as if in a feverish dream.

Alfred Brendel, in his essay collection *On Music*, draws a parallel between the third of the Op. 11 Piano Pieces by Schoenberg and the *Andantino* of Schubert’s A major Sonata, pointing out: ‘the feverish paroxysm of the *Andante*’s middle section, leaving conventional construction so far behind that it needed Schoenberg to surpass its degree of anarchy in the third of his Piano Pieces, Op. 11’. Written in the immediate aftermath of Mathilde Schoenberg’s and the painter and family friend/housemate Richard Gerstl’s extramarital affair and Gerstl’s subsequent suicide in 1908, the pieces seem to try to reach out in search of utmost expression in each note

and gesture, amplifying the meaning of each while weakening the harmonic and melodic context imposed by their nature. By working against the natural tendencies of Western harmony, the subjective expression of the music is reinforced.

A striking comparison could be made with two particular paintings by Gerstl: of the Schoenberg family, with their faces blurred and blended out as if in a dream that one is unable to recall properly; and the portrait of a nude woman sitting on a chair (*Seated Female Nude*), thought to be Mathilde Schoenberg, once again her face distorted beyond recognition. This concept of vague and often spontaneous connections plays a large part in the music as well. The pieces appear to be freed from their context, as in a dream sequence, often nightmarish and unable to find reconciliation. Against this backdrop of quiet restlessness in the first two pieces, the few lyrical episodes such as the second theme of the second piece gain more significance precisely because we are so clearly aware of their existence as fleeting moments.

© *Can Çakmur 2023*

First prize winner of the 10th Hamamatsu International Piano Competition in 2018 and the Scottish International Piano Competition in 2017, **Can Çakmur** has performed at the Wigmore Hall in London, Glasgow Concert Hall, Eindhoven Muziekgebouw, Tokyo's Suntory Hall and Fondation Louis Vuitton in Paris, as well as at the most prestigious concert venues and festivals in his homeland, Turkey.

A dedicated chamber musician, Can Çakmur's regular partners are Veriko Tchumburidze and Dorukhan Doruk (as the Vecando Trio, formed in 2021), cellist Alexandre Castro-Balbi and double bass player Dominik Wagner. His recordings for BIS Records have received critical acclaim worldwide, including two consecutive International Classical Music Awards (ICMA) for Solo Recording of the Year (2019) and Young Artist of the Year (2020). Praising the album *Without Borders* [BIS-2630],

Gramophone called him ‘a musician with ideas and sophisticated beyond his years [...] blessed with the means to express the richness of his imagination.’ An avid writer and speaker, Çakmur has written for the Turkish classical music magazine *Andante* and occasionally gives lectures on music across a variety of platforms.

Can Çakmur’s first musical impulses came with Emre Şen, Jun Kanno and Marcella Crudeli. He has later studied with Diane Andersen privately and with Grigory Gruzman at the Franz Liszt University of Music Weimar. He is part of the G&S Pekinel Young Musicians on the World Stages scholarship programme. In 2022 he was appointed to a piano professorship at the Trinity Laban Conservatoire for Music and Dance in London.

www.cancakmur.com



Also from Can Çakmur:

Franz Liszt

Schwanengesang, Vierzehn Lieder von Franz Schubert, S. 560

Quatre Valses oubliées, S. 215

BIS-2530 SACD

Supersonic *Pizzicato*

Joker Absolu *Crescendo Magazine*

Diapason d'or *Diapason*

‘This is an album to haunt the mind and imagination.’ *International Piano*

Choc – « ...une élasticité du jeu, une souplesse rythmique, un sens de la narration qui font oublier la mécanique de l'instrument et suggèrent un monde. » *Classica*

„[Çakmur] gelingt es meisterhaft, die Stimmung und Geschichten hinter Schuberts Liedern einzufangen und umzusetzen – ganz ohne Worte.“ *klassik-heute.de*

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

Seit ich ihr als Kind zum ersten Mal begegnete, begleitet mich Schuberts Musik durch mein Leben. Ganz intuitiv sprach sie mich auf eine Weise an, wie ich es bei keinem anderen Komponisten erlebt hatte. Seine Musik erweckte in mir den Eindruck einer gewaltigen dramatischen Tiefe und Kontrastfülle, die nicht so durchgestaltet und abgeklärt wirkte wie bei vielen anderen Komponisten. Das war überwältigend – und anders als in manch anderer Musik, die ich kannte, deren emotionalen Inhalt ich mühsam entschlüsseln musste. Nur bei Schubert hatte ich das Gefühl, keinen rationalen Zugang zu benötigen.

Trotz der Anhaltspunkte dafür, dass Schubert sein Leben lang sorgfältig an seinen musikalischen Ausdrucksmitteln arbeitete und feilte, kommt es mir immer noch so vor, als entspringe seine Musik unbehelligt einer einzigen Inspirationsquelle. Sie scheint keinem sorgsam kalkulierten Verlauf zu gehorchen, sondern einen Prozess beinahe unablässiger Verfremdung zu durchlaufen, so dass sich die Landschaften verändern, als betrachte man sie aus einer bewegten Perspektive. Alfred Brendels Diktum, Schubert komponiere „wie ein Schlafwandler“, könnte nicht treffender sein.

Die Klaviersonate ist eine Gattung, die sich Schubert in den Jahren seiner Reife (gemessen an seiner kurzen Lebensspanne) zu eigen machte. Als er seine erste Sonate fertigstellte, hatte er bereits ein gewaltiges Œuvre geschaffen, zu dem Lieder wie *Gretchen am Spinnrade*, *Erlkönig* und *Der Wanderer* gehören. Ich habe mich dafür entschieden, Schuberts erster vollendeter Klaviersonate (a-moll D 537; 1817) eine Sonate aus dem letzten Triptychon (A-Dur D 959; 1828) an die Seite zu stellen, insbesondere weil der langsame Satz der a-moll-Sonate und der letzte Satz der A-Dur-Sonate die gleichen Themen haben. Es ist faszinierend zu beobachten, wie unterschiedlich Schubert das im Wesentlichen identische Material behandelt.

Die a-moll-Sonate ist ein bewusst zerrissenes Stück. Ihre Teile werden kaum je mittels Überleitungen verbunden, sondern eher durch Stille und abrupte Wechsel

unterbrochen. Während der Arbeit an diesem Stück habe ich mich manchmal gefragt, ob Schubert hier Beethovens kurz zuvor veröffentlichte e-moll-Sonate op. 90 nachahmt, dabei aber eine subjektivere Sprache anstrebt. Schon in diesem frühen Stadium von Schuberts Werdegang zeigt sich, dass die Musik für ihn eine andere Bedeutung hat als für Komponisten älterer Epochen: Er ist sich der Beschränkungen des formalen und harmonischen Systems viel bewusster, wie gleich zu Beginn die außergewöhnliche, auf Liszt vorausweisende Modulationspassage zeigt, die nur 12 Takte lang in der Ausgangstonart a-moll verweilt, um dann, wenn auch nur kurz, in Takt 16 die denkbar entlegenste Tonart Es-Dur zu erreichen, woraufhin sie nach f-moll und F-Dur – nein, nicht moduliert, sondern qualvoll aufsteigt. Dieser Modulation fehlt das von Mozart so vertraute Augenzwinkern („Schaut her!“); sie ist für den Künstler von größerer Bedeutung – vielleicht birgt jeder Akkord ein sehnliches Verlangen ...

Jeder philosophische Gedanke, der in der frühen Sonate keimte, sollte in der späten voll erblühen. Schubert hat eine naturgemäße Abneigung gegen formale Schranken – genau jene, die er in dem früheren Werk zu durchbrechen suchte und die hier gänzlich beseitigt werden. Die Themen werden gleich nach ihrer Vorstellung weiterentwickelt; jeder Unterschied zwischen Plan und Fantasie verwischt. Was einst kühne Geste war, wird hier zum eigentlichen Kern des Werks: Instabilität. Es ist ein wirklich ungeheures Glück, dass Schuberts Skizzen zu dieser Sonate überliefert und bei Bärenreiter veröffentlicht sind. Vielleicht im Anschluss an Schumanns berühmtes Wort von der „himmlischen Länge“ hat man Schubert einen gewissen Widerwillen gegen Straffung und Vereinfachung nachgesagt. Die Skizzen freilich scheinen eine ganz andere Arbeitsweise zu belegen: Offenbar ist Schubert von einer sehr einfachen Struktur für den ersten Satz ausgegangen und hat in jedem weiteren Arbeitsgang Entwicklungsmaterial hinzugefügt. Zeit spielt wie immer in der Musik Schuberts eine zentrale Rolle, bietet sie der Musik doch den nötigen

Hintergrund, sich wahrhaft von jeder starren Form zu lösen. In der Coda verwandelt sich der Satzbeginn von einem Halbschluss in eine heitere, vollständige Periode. Um Johann Mayrhofer zu zitieren: „Ein Leben rauh und steil führte doch zur Seligkeit.“

Als einer der größten langsamen Sätze, die je komponiert wurden, verkörpert das *Andantino* etliche Konflikte: Struktur vs. Anarchie, Erwartung vs. Schock, Außenseite vs. Inhalt. Es handelt sich sowohl um eine düstere Geschichte, die mittels Tanz und Bewegung erzählt wird, als auch um eine Barkarole – freilich ohne den Schwung und die Anmut einer herkömmlichen Barkarole. Der Mittelteil entzieht sich jedem Versuch einer Analyse; er zeigt weder Vernunft noch Struktur. Jedes Muster, das Erwartung erzeugen könnte, wird sorgfältig fragmentiert und zerbrochen. Der türkische Filmemacher Nuri Bilge Ceylan präsentiert in seinem Film *Winterschlaf* eine überzeugende Interpretation dieser Musik: Vor jedem Streit wird der erste Teil gespielt, danach die Reprise. Der Mittelteil erklingt nie. Angesichts heillosen Zerstörung wird für Schubert selbst der Kummer zur wehmütigen Erinnerung.

Allein das *Allegretto* hat etwas Liedhaftes, und erst jetzt wird uns bewusst, wie sehr uns der Gesang des Vogels, „der in den Zweigen wohnt“ (um es mit Goethes *Der Sänger* zu sagen), bis dahin gefehlt hat. Das nostalgische Lächeln, das Schubert eigen ist, kennzeichnet diesen Satz, dessen Wendepunkt in der Mitte erfolgt: Das Thema, das sich zu einem strahlenden Fis-Dur emporgearbeitet hat, gleitet kaum merklich in ein viel sanfteres A-Dur – und das in einer Weise, die uns sanft daran erinnert, dass unsere Zeit begrenzt ist: ein Thema, das Schubert in vielen ergreifenden Liedern beschäftigte. Das abschließende *Presto* zitiert wie in einem Fiebertraum den Sonatenbeginn.

In seiner Aufsatzsammlung *Nachdenken über Musik* zieht Alfred Brendel eine Parallele zwischen dem dritten der Klavierstücke op. 11 von Schönberg und dem

Andantino aus Schuberts A-Dur-Sonate; dabei hebt er hervor, dass „der Paroxysmus des *Andantes* konventionelle Formvorstellungen so weit hinter sich ließ, dass erst Schönbergs drittes Klavierstück aus op. 11 diesen Grad von Anarchie übertroffen hat.“ Schönbergs Klavierstücke aus dem Jahr 1908 – unmittelbar nach der außer-ehelichen Affäre zwischen Mathilde Schönberg und dem Maler und Freund der Familie, Richard Gerstl, sowie dessen anschließendem Selbstmord – scheinen in jeder Note und Geste um größtmöglichen Ausdruck zu ringen, wodurch diese an Bedeutung gewinnen, der angestammte harmonische und melodische Sinnzusammenhang aber geschwächt wird. Der Widerstand die der westlichen Harmonik eingeschriebenen Tendenzen fördert die subjektive Ausdruckskraft der Musik.

Verblüffend ist der Vergleich mit zwei Gemälden von Gerstl: Zum einen ein Portrait der Familie Schönberg, deren Gesichter wie in einem Traum, an den man sich nicht mehr recht erinnert, verschwommen und verblasst erscheinen; zum anderen das Bild einer nackten, auf einem Stuhl sitzenden Frau (*Sitzender weiblicher Akt*), die man für Mathilde Schönberg hält, deren Gesicht wiederum bis zur Unkenntlichkeit verzerrt ist. Diese Idee der vagen, oft spontanen Verbindungen spielt auch in der Musik eine große Rolle. Wie in einer Traumsequenz erscheinen die Stücke aus ihrem Kontext herausgelöst, oft alptraumhaft und unversöhnt. Vor diesem Hintergrund stiller Unruhe in den ersten beiden Stücken gewinnen die wenigen lyrischen Episoden – wie etwa das zweite Thema des zweiten Stücks – gerade deshalb an Bedeutung, weil wir uns ihrer Flüchtigkeit nur zu bewusst sind.

© Can Çakmur 2023

Can Çakmur gewann 1. Preise bei der 10. Hamamatsu International Piano Competition 2018 und der Scottish International Piano Competition 2017. Er tritt in der Wigmore Hall in London, der Glasgow Concert Hall, dem Eindhovener Muziekgebouw, der Suntory Hall in Tokio, der Fondation Louis Vuitton in Paris sowie in den renommiertesten Konzertsälen und bei den bedeutendsten Festivals seiner türkischen Heimat auf.

Als leidenschaftlicher Kammermusiker arbeitet Can Çakmur regelmäßig mit Veriko Tchumburidze und Dorukhan Doruk (als Vecando Trio, gegründet 2021), dem Cellisten Alexandre Castro-Balbi und dem Kontrabassisten Dominik Wagner zusammen. Seine Aufnahmen für BIS Records werden weltweit von der Kritik gelobt; zweimal hintereinander wurde er mit einem International Classical Music Award (ICMA) ausgezeichnet: „Soloaufnahme des Jahres“ (2019) und „Nachwuchskünstler des Jahres“ (2020). In seiner Würdigung des Albums *Without Borders* [BIS-2630] nannte ihn die Zeitschrift *Gramophone* „einen Musiker mit Ideen und einer Reife, die sein Alter weit übersteigt [...], dazu gesegnet mit den Mitteln, die Fülle seiner Fantasie auszudrücken.“ Als passionierter Autor und Redner hat Çakmur für die türkische Klassikzeitschrift *Andante* geschrieben und hält gelegentlich Vorträge über Musik auf verschiedensten Plattformen.

Seine ersten musikalischen Impulse erhielt Can Çakmur von Emre Şen, Jun Kanno und Marcella Crudeli. Später nahm er Privatunterricht bei Diane Andersen und studierte bei Grigory Gruzman an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar. Er ist Stipendiat des Programms „G&S Pekinel Young Musicians on the World Stages“ und wurde 2022 auf eine Klavierprofessur am Trinity Laban Conservatoire for Music and Dance in London berufen.

www.cancakmur.com

Depuis que j'ai fait la découverte de la musique de Schubert durant mon enfance, celle-ci a été un compagnon toujours présent dans ma vie. Uniquement accessible de manière intuitive, la musique de Schubert semblait me parler comme aucun autre compositeur n'y parvenait. J'ai trouvé chez elle une profondeur et un contraste dramatique énormes qui ne semblaient pas aussi stylisés et policés que chez tant d'autres compositeurs. C'était bouleversant, contrairement aux autres musiques que je connaissais et pour lesquelles je devais travailler à déchiffrer le contenu émotionnel. Il n'y a que chez Schubert que je pouvais ressentir sans avoir à me livrer à un examen rationnel.

Malgré qu'il soit attesté que Schubert a soigneusement travaillé et cultivé ses moyens d'expression musicale tout au long de sa vie, sa musique me semble encore aujourd'hui couler sans fin d'une seule source d'inspiration. Son œuvre ne semble pas emprunter un parcours soigneusement calculé mais plutôt se trouver dans le processus d'une sensation quasi constante d'aliénation dans laquelle les paysages changent comme si on les observait depuis une perspective mouvante. Les mots d'Alfred Brendel, « Schubert compose comme s'il était somnambule », ne sauraient mieux le décrire.

La sonate pour piano est un genre que Schubert maîtrisait dans ses années de maturité (si l'on peut utiliser ce terme pour évoquer un compositeur dont la vie fut si courte). Au moment où il termina sa première sonate, il avait déjà derrière lui une œuvre considérable comprenant des pièces telles *Gretchen am Spinnrade* [Marguerite au rouet], *Erlkönig* [Le roi des aulnes] et *Der Wanderer* [Le Voyageur]. J'ai choisi de juxtaposer la première sonate pour piano achevée de Schubert, celle en la mineur D 537 de 1817, à l'une de son dernier triptyque, la Sonate en la majeur D 959 de 1828 entre autres parce que le mouvement lent de la première et le dernier mouvement de la seconde partagent le même thème. Il est fascinant d'observer la différence dans le traitement par Schubert de ce qui est essentiellement le même matériau.

La Sonate en la mineur est une œuvre délibérément disjointe. Ses sections sont rarement réunies par des transformations mais plutôt séparées par des silences et des changements brusques. En travaillant sur cette œuvre, je me suis surpris à me demander à certains passages si Schubert n'était pas en train d'imiter la Sonate en mi mineur op. 90 de Beethoven publiée peu de temps auparavant, s'efforçant d'utiliser un langage plus subjectif. Ce qui est déjà manifeste à ce stade précoce de la carrière de Schubert, c'est que la musique revêt pour lui une signification différente que chez les compositeurs du même âge : il se montre beaucoup plus conscient des limites du système formel et harmonique, comme en témoigne le remarquable passage modulant lisztien du tout début dans lequel la tonalité d'origine, la mineur, ne subsiste que 12 mesures, pour se retrouver – bien que brièvement – dans la tonalité la plus éloignée qui soit, mi bémol majeur, à la mesure 16, avant non pas de moduler, mais plutôt de grimper avec peine d'abord vers fa mineur, puis fa majeur. Cette modulation ne s'opère pas avec le clin d'œil d'un Mozart semblant nous dire « Regardez ça ! ». Chez Schubert, elle prend une signification plus importante avec peut-être un ardent sentiment de nostalgie dans chaque accord...

Chaque notion philosophique qui n'apparaissait que comme un germe dans la première sonate s'épanouit pleinement dans la seconde. Schubert éprouvait une aversion inhérente pour les frontières formelles, celles-là mêmes qu'il a tenté de briser dans l'œuvre précédente et qui sont ici entièrement supprimées. Les thèmes sont développés dès leur exposition, brouillant toute distinction entre conception et fantaisie. Ce qui était alors un geste audacieux devient ici le cœur même de l'œuvre : l'instabilité. Le fait que les esquisses de la main de Schubert pour cette sonate nous soient parvenues et aient été publiées par Bärenreiter constitue une chance unique. Peut-être en raison du célèbre commentaire de Schumann au sujet de ses « longueurs célestes », on a pu faire le reproche à Schubert d'une certaine réticence à raccourcir et à simplifier. Les esquisses semblent cependant montrer une méthode de travail

complètement différente : Schubert semble être parti d'une structure très simple pour le premier mouvement, ajoutant du matériau développant à chaque remise en chantier. Le temps joue comme toujours un rôle très important dans la musique de Schubert, fournissant la toile de fond nécessaire afin que la musique se détache véritablement de toute forme rigide. Dans la coda, l'énoncé introductif du mouvement est transformé, d'une demi-cadence à une phrase sereine et complète. Pour citer Johann Mayrhofer, « une vie rude et âpre a pourtant mené au bonheur ».

L'un des plus grands mouvements lents jamais composés, l'*Andantino* incarne le conflit : celui entre structure et anarchie, entre anticipation et choc, entre apparence et contenu. Il s'agit à la fois d'un conte sinistre, raconté sous forme de danse et de mouvement, et d'une barcarolle d'où sont exclus l'inflexion et la grâce typiques de ce genre. La section centrale défie toute tentative d'analyse : elle n'a ni raison, ni structure. Tout motif qui pourrait créer une attente est soigneusement fragmenté et brisé. Dans son film *Winter Sleep*, le réalisateur turc Nuri Bilge Ceylan présente une interprétation convaincante de cette musique : avant chaque dispute, on entend la première section alors qu'après, on passe à la réexposition, la section centrale étant toujours omise. Pour Schubert, même le chagrin devient un souvenir nostalgique face à la destruction totale.

Il n'y a que l'*Allegretto* qui présente un aspect lyrique et ce n'est que là que l'on réalise à quel point le chant, celui de l'oiseau « qui habite dans la ramure » (pour paraphraser Goethe dans *Der Sänger* [Le chanteur]) avait fait défaut jusque-là. Le sourire nostalgique, propre à Schubert, domine ce mouvement. Le point crucial du mouvement se situe à mi-chemin, lorsque le thème, qui avait atteint la tonalité radieuse de fa dièse majeur, glisse de façon à peine perceptible vers un la majeur beaucoup plus doux, d'une manière qui rappelle tendrement que notre temps est limité, un sujet qu'a traité Schubert dans de nombreux lieder poignants. Le *Presto* conclusif cite le début de la Sonate, comme dans un rêve enfiévré.

Alfred Brendel, dans sa collection d'essais réunis sous le titre d'*Über Musik*, établit un parallèle entre la troisième des Trois Pièces pour piano op. 11 de Schoenberg et l'*Andantino* de la Sonate en la majeur de Schubert en affirmant : « (...) le paroxysme fiévreux de la section centrale de l'*Andante* laisse la construction conventionnelle si loin derrière que Schoenberg devra dépasser son degré d'anarchie dans la troisième de ses Pièces pour piano, opus 11. » Composées en 1908, immédiatement après la liaison clandestine de Mathilde Schoenberg avec le peintre et ami de la famille Richard Gerstl puis du suicide de ce dernier, les pièces semblent vouloir parvenir au maximum d'expression dans chaque note et dans chaque geste, amplifiant leur signification respective tout en affaiblissant le contexte harmonique et mélodique imposé par leur essence. En travaillant contre les tendances naturelles de l'harmonie occidentale, l'expression subjective de la musique est renforcée.

Une comparaison frappante pourrait être faite avec deux tableaux de Gerstl : celui représentant la famille Schoenberg (1908), avec les visages flous et estompés comme dans un rêve dont on ne peut se souvenir avec précision et le portrait d'une femme nue assise sur une chaise (*Sitzender weiblicher Akt*, 1908), que l'on pense être Mathilde Schoenberg et dont le visage est une fois de plus déformé au point d'être méconnaissable. Ce concept de connexions vagues et souvent spontanées joue également un rôle important dans la musique. Les pièces semblent libérées de leur contexte comme dans un rêve, souvent cauchemardesque et incapable de trouver une réconciliation. Sur cette toile de fond faite d'agitation tranquille dans les deux premières pièces, les quelques épisodes lyriques tels que le second thème de la seconde gagnent en signification précisément parce que nous sommes si clairement conscients de leur existence en tant que moments fugaces.

© Can Çakmur 2023

Premier prix du Concours international de piano d'Hamamatsu en 2018 et du Concours international de piano d'Écosse en 2017, **Can Çakmur** s'est produit au Wigmore Hall de Londres, au Glasgow Concert Hall, au Muziekgebouw d'Eindhoven, au Suntory Hall de Tokyo et à la Fondation Louis Vuitton à Paris, ainsi que dans les salles de concert et les festivals les plus prestigieux de sa Turquie natale.

Musicien de chambre enthousiaste, Can Çakmur a pour partenaires réguliers Veriko Tchumburidze et Dorukhan Doruk (au sein du Vecando Trio formé en 2021), le violoncelliste Alexandre Castro-Balbi et le contrebassiste Dominik Wagner. Ses enregistrements chez BIS ont été salués par la critique à travers le monde et lui ont valu deux International Classical Music Awards (ICMA) consécutifs pour l'enregistrement solo de l'année (2019) et jeune artiste de l'année (2020). Faisant l'éloge de l'album *Without Borders* [BIS-2630], *Gramophone* l'a qualifié de « musicien aux idées et sophistiqué au-delà de son jeune âge (...) doté des moyens d'exprimer la richesse de son imagination ». Écrivain et conférencier passionné, Çakmur écrit pour le magazine turc consacré à la musique classique *Andante* et donne occasionnellement des conférences sur la musique sur diverses plateformes.

Les premières inspirations musicales de Can Çakmur lui sont venues d'Emre Şen, de Jun Kanno et de Marcella Crudeli. Il a ensuite étudié en privé avec Diane Andersen et avec Grigory Gruzman à la Hochschule für Musik Franz Liszt de Weimar. Il fait partie du programme de bourses « G&S Pekinel Young Musicians on the World Stages ». Il a été nommé en 2022 professeur de piano au Trinity Laban Conservatoire for Music and Dance à Londres.

www.cancakmur.com

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.

Recording Data

Recording: 21st–26th March 2022 at Tonstudio Tessmar, Hanover, Germany
Producer and sound engineer: Ingo Petry (Take5 Music Production)
Instrument technician: Kiyotoshi Yokoyama

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps; audio electronics from RME, Lake People and DirectOut; MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit/96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Ingo Petry

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Can Çakmur 2023
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover design: David Kornfeld
Photo of Can Çakmur: © Muhsin Akgün
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-2560 ® & © 2023, BIS Records AB, Sweden.



BIS-2650