



SCHUBERT+

BEETHOVEN

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-contained as a recital. This programme juxtaposes music by Schubert and Beethoven to illustrate Schubert's emancipation from Beethoven's shadow and his subsequent homage to Beethoven after the latter's death.

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. Dieses Programm stellt Musik von Schubert und Beethoven gegenüber, um Schuberts Emanzipation von Beethovens Schatten und seine anschließende Hommage an Beethoven nach dessen Tod zu veranschaulichen.

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 inspirés 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 enregistrement est conçu comme un récital autonome. Le programme de celui-ci juxtapose des œuvres de Schubert et de Ludwig van Beethoven qui témoignent de l'émancipation de Schubert de l'ombre de son illustre aîné et de l'hommage qu'il lui rendit après sa mort.

SCHUBERT, Franz (1797–1828)

Piano Sonata in A major, D 664 (1819)

22'40

1 I. *Allegro moderato*

10'30

2 II. *Andante*

4'04

3 III. *Allegro*

7'54

van BEETHOVEN, Ludwig (1770–1827)

4 32 Variations on an Original Theme in C minor

10'54

WoO 80 (1806)

SCHUBERT, Franz

Piano Sonata in C minor, D 958 (1828)

30'32

5 I. *Allegro*

10'26

6 II. *Adagio*

7'12

7 III. Menuetto: *Allegro* – Trio

2'55

8 IV. *Allegro*

9'41

Can Çakmur *piano*

TT: 65'04

Instrumentarium:

Shigeru Kawai SK-EX Concert Grand Piano



Even during Beethoven's lifetime, it was clear that in music history there would be a 'Before Beethoven' and 'After Beethoven'. This owes as much to the collapse of the old Western world order with the French Revolution as it does to the singular overwhelming personality of Beethoven and his unique musical style. Leonard Bernstein put it quite aptly when he said that 'There's no [single] aspect of Beethoven in which you can say: Beethoven is great, as a melodist, a harmonist, counterpointist, a tone painter, his orchestration [...] in Beethoven's case form is all, because it is a case of what note succeeds every other note, and in Beethoven's case it is always the right next note, as though he had some kind of private telephone wire to heaven, which told him what the next note had to be.' Indeed, it is very rare to find a good Beethoven pastiche – in fact I can think of none. That musical and philosophical inevitability that Beethoven so well summarised in his last string quartet: 'Must it be? It must be!' lies at the heart of his music; neither grace, nor sentiment nor intellect. We must approach all subsequent music, but especially the early 19th-century German music, from the perspective of the unshakeable influence and overbearing weight of Beethoven.

Schubert's unusual talent was apparent from a very young age, so much so that his first teacher, the organist and choirmaster Michael Holzer is said to have declared: 'Whenever I wished to impart something new to him he always knew it already'. Later, Antonio Salieri worked hard to sway Schubert away from what he saw as the harmful and distasteful influence of Beethoven, and to follow the 'expression of pure nature' (Schubert, *Tagebuch*). Of course, while Salieri's influence had some effect on the young Schubert, it wasn't to hold for long. Neither would he ever find success as an opera composer, something that Salieri wanted him to become. Schubert's domain was to be lieder. Whereas he sought to find operatic grandeur in some of his earlier songs (significantly *Die Leichenphantasie* [D 7], *Der Taucher* [D 77] or *Die Liedler* [D 209]), he managed to condense that dramaturgy

into miniature forms from his teenage years onwards. This unique mixture of dramatic structures combined with an often unitary vision of form (as opposed to, say, Carl Loewe, whose songs appear much more fragmented) set Schubert apart as the greatest proponent and innovator of German art song as early as the mid-1810s.

It was only a question of time before Schubert's unique position in a field where Beethoven's shadow didn't loom quite so large would result in a unique musical style. In an interesting turn of events, it was exactly then, in 1816, that Beethoven published his song cycle *An die ferne Geliebte*, Op. 98, thus perhaps threatening Schubert's hard-earned artistic independence from the older composer. It is surely not a coincidence that Schubert wrote his extended song, *Einsamkeit*, D 620, setting poetry specifically commissioned from Johann Mayrhofer, in 1818. To me, the musical qualities of the piece demonstrate that Schubert was not emulating Beethoven or looking to gain mastery over a particular compositional style, as he often did when tackling a new form of composition. This is the work of a fully formed composer in complete control of every aspect of his craft. On a personal note, it also happens to be my favourite work by Schubert. The abrupt stylistic change from the previous piano sonatas that we encounter in the **Sonata in A major, D 664**, is a sign that Schubert had found a way of approaching the sonata which is uniquely his: among the 32 Beethoven sonatas, there is not a single one that starts with a melody+accompaniment formula. Nor is there any Schubert sonata prior to D 664 that does this. It is here that Schubert's extraordinary ability as a songwriter found a way to transform the oppositional nature of sonata form into a melody-woven narrative in which landscapes appear to change gradually, as if seen from a traveller's perspective, without any need to juxtapose contrasting elements.

I find the song *An den Mond in einer Herbstnacht*, D 614, also in A major and similar in character, crucial in making sense of this supremely lyrical work. It appears to have been a song dear to Schubert as his next piano sonata, D 784, quotes

it directly at the beginning of the second movement. The moon, addressed by the poet, sees the joy and pain of his friends and of his loved ones; its gaze upon the Earth will remain when the poet himself is no more. Before the Sonata in B flat major, D 960, no other sonata embodies the spirit of song and narrative as much as this one.

Beethoven's **32 Variations in C minor** have a curious genesis. Despite not having an opus number, this is not an early work, but was composed in 1806, after the Sonatas No. 21 in C major ('Waldstein') and No. 23 in F minor ('Appassionata'). Anecdotal evidence suggests that Beethoven simply prepared the manuscript for publication and then forgot about the existence of the piece. Despite his indifference to the work, it doesn't appear to have been a commissioned piece composed for money, but came from an inner musical impulse. The work sees Beethoven take on the ubiquitous lamento bass line and the chaconne-like rhythmic pattern and run away with, extending it in terms of both virtuosity and emotional impact. The major-key variations are tender with yearning, whilst the minor-key variations manifest an emotional turmoil only matched by the 'Appassionata' and the Third Symphony.

I have found no evidence that Schubert knew the C minor Variations, although it is not too unlikely that he might have seen a printed edition. The **Sonata in C minor, D 958**, begins in a similar way to the Variations and utilises so many similar devices (especially the scales before the recapitulation) that I find it quite plausible that Schubert was in fact paying tribute to Beethoven, who had died not long before the composition of this sonata. The clearest sign of Schubert honouring Beethoven with this sonata, however, is the second movement. Schubert and Mozart tend to gravitate towards faster and more songful slow movements, whereas Beethoven and Haydn's slow movements are mostly *adagios*. This movement is the only *adagio* in Schubert's completed sonatas. I find it very poignant that this movement has a distinctly Beethovenian feel while never feeling like a stylistic copy (as is often

the case in Czerny's sonatas) in light of Schubert's desire to escape from Beethoven's long creative shadow. Here at last, the younger composer sits beside the older master and engages in a conversation between equals. The earnest, solemn atmosphere is punctuated by impassioned episodes. One must not overlook the vicious anger in Schubert's works, which plunge ever deeper into despair before nearly always vanishing into sadness. The often quoted saying 'in Schubert, the major is often sadder than the minor' has its roots here, precisely because the major offers no resolution to the prior conflict.

Much has been said about the premonitions of death in Schubert's final triptych of piano sonatas. Bearing in mind the biographical facts, I don't think these sonatas are a final push before the inevitable end. We should remember, however, that the contemplation of death was widespread in the 19th century, and Schubert was sick with syphilis. As we have seen in case of the songs mentioned above, all written before Schubert contracted the illness, much of art deals with life and death. Especially the question: 'Where is my life leading?' occupied Schubert in much of his creative work. His answers range from the welcome (even if deceitful) respite of death of *Die schöne Müllerin* to the nihilistic visions of *Winterreise* to the mystical-transcendental heights represented by his Novalis and Schlegel songs. This sonata is no exception. The finale is a twisted tarantella which, like in medieval depictions of a *danse macabre*, seems to lure the composer to the underworld. Schubert, an unrivalled master in finding exceptional new material in the codas of his works, quite consciously returns to the principal theme on this occasion, leading it to a final cadence that closes the inexorable circle.

© Can Çakmur 2025

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 International Classical Music Awards (ICMA) for Young Artist of the Year (2020) and Solo Recording of the Year (2019 and 2025). Praising the first disc in this series [BIS-2650], *Gramophone* wrote: 'This very distinguished recording should not be missed by anyone interested in fine piano-playing and heartfelt poetic utterance.' 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

Schon zu Beethovens Lebzeiten war klar, dass es in der Musikgeschichte ein „Vor Beethoven“ und ein „Nach Beethoven“ geben würde. Dies ist ebenso sehr dem Zusammenbruch der alten westlichen Weltordnung mit der Französischen Revolution geschuldet wie der besonderen, überwältigenden Persönlichkeit Beethovens und seinem einzigartigen Musikstil. Leonard Bernstein drückte es recht treffend aus, als er sagte: „Es gibt keinen Aspekt Beethovens, bei dem man sagen kann: Beethoven ist großartig, als Melodiker, als Harmoniker, als Kontrapunktiker, als Tonmaler, als Orchestrator [...] in Beethovens Fall geht es nur um die Form, darum, welche Note auf eine andere Note folgt, und in Beethovens Fall ist es immer die richtige nächste Note, als hätte er eine Art private Telefonleitung zum Himmel, die ihm sagt, welche die nächste Note zu sein hat.“ In der Tat ist es sehr selten, ein gutes Beethoven-Pastiche zu finden – tatsächlich fällt mir keines ein. Die musikalische und philosophische Unausweichlichkeit, die Beethoven in seinem letzten Streichquartett so gut zusammenfasste: „Muss es sein? Es muss sein“, liegt im Herzen seiner Musik; weder Anmut, noch Sentiment, noch Intellekt. Wir müssen die gesamte spätere Musik, vor allem aber die deutsche Musik des frühen 19. Jahrhunderts, aus der Perspektive des unerschütterlichen Einflusses und des übermächtigen Gewichts von Beethoven betrachten.

Schuberts außergewöhnliche Begabung zeigte sich schon in jungen Jahren, so sehr, dass sein erster Lehrer, der Organist und Chorleiter Michael Holzer, erklärt haben soll: „Wenn ich ihm etwas Neues beibringen wollte, hat er es schon gewußt“. Später bemühte sich Antonio Salieri, Schubert von dem, was er als den schädlichen und geschmacklosen Einfluss Beethovens ansah, abzubringen und der „bloßen Natur mit ihrem Ausdruck“ zu folgen (Schubert, *Tagebuch*). Natürlich hatte Salieris Einfluss eine gewisse Wirkung auf den jungen Schubert, aber er sollte nicht lange anhalten. Auch als Opernkomponist, der er nach Salieris Wunsch werden sollte, würde er nie Erfolg haben. Schuberts Domäne sollte das Lied werden. Während er

in einigen seiner früheren Lieder nach opernhafter Größe strebte (bezeichnenderweise *Die Leichenphantasie* [D 7], *Der Taucher* [D 77] oder *Die Liedler* [D 209]), gelang es ihm ab seinen Jugendjahren, diese Dramaturgie in Miniaturformen zu verdichten. Diese einzigartige Mischung aus dramatischen Strukturen in Verbindung mit einer oft einheitlichen Formvorstellung (im Gegensatz etwa zu Carl Loewe, dessen Lieder viel fragmentierter erscheinen) machte Schubert schon Mitte der 1810er Jahre zum größten Vertreter und Erneuerer des deutschen Kunstliedes.

Es war nur eine Frage der Zeit, bis Schuberts einzigartige Position in einem Bereich, in dem Beethovens Schatten nicht ganz so groß war, zu einem einzigartigen Musikstil führen würde. Interessanterweise veröffentlichte Beethoven genau zu diesem Zeitpunkt, 1816, seinen Liederzyklus *An die ferne Geliebte*, op. 98, und bedrohte damit vielleicht Schuberts hart erarbeitete künstlerische Unabhängigkeit von dem älteren Komponisten. Es ist sicher kein Zufall, dass Schubert 1818 sein Lied *Einsamkeit* D 620, zu einer Auftragsdichtung von Johann Mayrhofer schrieb. Für mich zeigen die musikalischen Qualitäten des Stücks, dass Schubert nicht Beethoven nacheiferte oder die Beherrschung eines bestimmten Kompositionsstils anstrebte, wie er es oft tat, wenn er eine neue Kompositionsform in Angriff nahm. Dies ist das Werk eines voll ausgebildeten Komponisten, der jeden Aspekt seines Handwerks vollständig beherrscht. Persönlich gesehen ist es auch mein Lieblingswerk von Schubert. Der abrupte stilistische Unterschied zu den vorangegangenen Klaviersonaten, dem wir in der **A-Dur-Sonate D 664** begegnen, ist ein Zeichen dafür, dass Schubert einen Weg gefunden hatte, sich der Sonate auf einzigartige Weise zu nähern: Unter den 32 Beethoven-Sonaten gibt es keine einzige, die mit einer Melodie+Begleitung-Formel beginnt. Es gibt auch keine Schubert-Sonate vor D 664, die dies tut. Hier fand Schuberts außergewöhnliche Fähigkeit als Liedermacher einen Weg, die oppositionelle Natur der Sonatenform in eine melodieuwobene Erzählung zu verwandeln, in der sich die Landschaften allmählich zu

verändern scheinen, wie aus der Perspektive eines Reisenden, ohne dass kontrastierende Elemente nebeneinander gestellt werden müssen.

Ich finde das Lied *An den Mond in einer Herbstnacht* D 614, ebenfalls in A-Dur und von ähnlichem Charakter, entscheidend für den Sinn dieses äußerst lyrischen Werks. Es scheint ein Lied gewesen zu sein, das Schubert sehr am Herzen lag, denn seine nächste Klaviersonate, D 784, zitiert es direkt zu Beginn des zweiten Satzes. Der Mond, an den sich der Dichter wendet, sieht die Freude und den Schmerz seiner Freunde und seiner Liebsten; sein Blick auf die Erde wird bleiben, wenn der Dichter selbst nicht mehr ist. Vor der B-Dur-Sonate D 960 verkörpert keine andere Sonate den Geist von Lied und Erzählung so sehr wie diese.

Beethovens **32 Variationen** haben eine kuriose Entstehungsgeschichte. Obwohl sie keine Opuszahl haben, handelt es sich nicht um ein frühes Werk, sondern es wurde 1806 komponiert, nach den Sonaten Nr. 21 in C-Dur („Waldstein“) und Nr. 23 in f-moll („Appassionata“). Anekdotische Hinweise deuten darauf hin, dass Beethoven das Manuskript einfach für die Veröffentlichung vorbereitete und dann die Existenz des Stücks vergaß. Trotz seiner Gleichgültigkeit gegenüber dem Werk scheint es kein Auftragswerk gewesen zu sein, das für Geld komponiert wurde, sondern einem inneren musikalischen Impuls entsprungen zu sein. In dem Werk nimmt Beethoven die allgegenwärtige Lamento-Basslinie und das chaconne-ähnliche rhythmische Muster auf und erweitert sie sowohl in Bezug auf die Virtuosität als auch auf die emotionale Wirkung. Die Variationen in der Dur-Tonart sind zart und sehnsuchtsvoll, während die Variationen in der Moll-Tonart einen emotionalen Aufruhr offenbaren, wie er nur in der „Appassionata“ und der Dritten Symphonie zu finden ist.

Ich habe keinen Beweis dafür gefunden, dass Schubert die Variationen kannte, obwohl es nicht allzu unwahrscheinlich ist, dass er eine gedruckte Ausgabe gesehen haben könnte. Die **Sonate in c-moll D 958**, beginnt in ähnlicher Weise wie die

Variationen und verwendet so viele ähnliche Elemente (insbesondere die Tonleitern vor der Reprise), dass ich es für durchaus plausibel halte, dass Schubert in der Tat Beethoven, der nicht lange vor der Komposition dieser Sonate gestorben war, Tribut zollte. Das deutlichste Zeichen dafür, dass Schubert Beethoven mit dieser Sonate ehrt, ist jedoch der zweite Satz. Schubert und Mozart neigen zu schnelleren und liedhafteren langsamen Sätzen, während die langsamen Sätze von Beethoven und Haydn meist Adagios sind. Dieser Satz ist das einzige Adagio in Schuberts vollendeten Sonaten. Ich finde es sehr ergreifend, dass dieser Satz ein deutlich Beethovensches Gefühl hat, sich aber nie wie eine stilistische Kopie anfühlt (wie es in Czernys Sonaten oft der Fall ist), angesichts von Schuberts Wunsch, aus Beethovens langem kreativen Schatten zu treten. Hier sitzt der jüngere Komponist endlich neben dem älteren Meister und führt ein Gespräch auf Augenhöhe. Die ernste, feierliche Atmosphäre wird durch die leidenschaftlichen Episoden unterbrochen. Man darf den böartigen Zorn in Schuberts Werken nicht übersehen, die immer tiefer in die Verzweiflung stürzen, bevor sie fast immer in der Traurigkeit verschwinden. Der oft zitierte Spruch „Bei Schubert ist das Dur oft trauriger als das Moll“ hat hier seine Wurzeln, gerade weil das Dur keine Lösung des vorangegangenen Konflikts bietet.

Es ist viel über die Vorahnungen des Todes in Schuberts letztem Triptychon von Klaviersonaten gesagt worden. In Anbetracht der biographischen Fakten glaube ich nicht, dass diese Sonaten ein letzter Vorstoß vor dem unvermeidlichen Ende sind. Wir sollten jedoch bedenken, dass die Beschäftigung mit dem Tod im 19. Jahrhundert weit verbreitet war, und Schubert war an Syphilis erkrankt. Wie wir an den oben erwähnten Liedern gesehen haben, die alle vor Schuberts Erkrankung geschrieben wurden, beschäftigt sich ein Großteil der Kunst mit dem Leben und dem Tod. Vor allem die Frage: „Wohin führt mein Leben?“ beschäftigte Schubert in vielen seiner Werke. Seine Antworten reichen von der willkommenen (wenn

auch trügerischen) Ruhepause des Todes in *Die schöne Müllerin* über die nihilistischen Visionen der *Winterreise* bis hin zu den mystisch-transzendentalen Höhen, die seine Novalis- und Schlegel-Lieder darstellen. Diese Sonate ist keine Ausnahme. Das Finale ist eine verdrehte Tarantella, die den Komponisten, wie in mittelalterlichen Darstellungen eines Totentanzes, in die Unterwelt zu locken scheint. Schubert, ein unübertroffener Meister darin, in den Codas seiner Werke außergewöhnliches neues Material zu finden, kehrt bei dieser Gelegenheit ganz bewusst zum Hauptthema zurück und führt es zu einer Schlusskadenz, die den unerbittlichen Kreis schließt.

© *Can Çakmur 2025*

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 wurden weltweit von der Kritik gelobt, unter anderem bei den International Classical Music Awards (ICMA) als Young Artist of the Year (2020) und Solo Recording of the Year (2019 und 2025). *Gramophone* lobte die erste SACD dieser Reihe [BIS-2650] und schrieb: „Diese sehr bemerkenswerte Aufnahme sollte sich niemand entgehen lassen, der sich für

feines Klavierspiel und gefühlvolle poetische Äußerungen interessiert“. 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

Déjà du vivant de Beethoven, il était clair qu'il y aurait dans l'histoire de la musique un « avant » et un « après » Beethoven. Cela tient autant à l'effondrement de l'ancien ordre mondial occidental avec la Révolution française qu'à la personnalité singulière et écrasante de ce compositeur et à son style musical unique. Leonard Bernstein l'a très bien exprimé : « Il n'y a pas d'aspect considéré isolément chez Beethoven qui nous permet de dire : c'est un grand compositeur, que ce soit en ce qui concerne la mélodie, l'harmonie, le contrepoint, les couleurs, l'orchestration [...] chez lui, la forme est tout, parce qu'il s'agit de savoir quelle note succède à chaque autre note, et dans le cas de Beethoven, c'est toujours la bonne note qui survient, comme s'il avait une sorte de ligne téléphonique directe avec le ciel qui lui disait quelle note devait suivre ». En effet, il est très rare de trouver un bon pastiche de Beethoven – personnellement, je n'en connais aucun. Cette inévitabilité musicale et philosophique que Beethoven a si bien résumée dans son dernier quatuor à cordes : « Le faut-il ? Il le faut » est au cœur de sa musique, pas la grâce, ni le sentiment, ni l'intellect. Nous devons aborder toute la musique ultérieure, mais surtout la musique allemande du début du XIX^e siècle, sous l'angle de l'indéniable influence et du poids écrasant de Beethoven.

Le talent inhabituel de Schubert s'est manifesté dès son plus jeune âge, à tel point que son premier professeur, l'organiste et chef de chœur Michael Holzer, aurait déclaré : « Quand je voulais lui apprendre quelque chose de nouveau, il le savait déjà ». Plus tard, Antonio Salieri s'efforcera d'éloigner Schubert de ce qu'il considérerait comme l'influence néfaste et malsaine de Beethoven, et de plutôt suivre « l'expression de la nature pure » (Schubert, *Journal intime*). Bien entendu, si l'influence de Salieri a eu un certain effet sur le jeune Schubert, elle ne dura pas longtemps et ce dernier n'allait jamais connaître le succès en tant que compositeur d'opéras, ce que son mentor voulait qu'il devienne. Le domaine de Schubert est le lied. Alors qu'il recherchait la grandeur de l'opéra dans certains de ses premiers

lieder (notamment *Die Leichenphantasie* D 7, *Der Taucher* D 77 et *Die Liedler* D 209), il parvint à condenser cette dramaturgie dans des formes miniatures dès son adolescence. Ce mélange unique de structures dramatiques, associé à une vision souvent unitaire de la forme (contrairement à Carl Loewe, par exemple, dont les lieder apparaissent beaucoup plus fragmentés), a fait de Schubert, dès le milieu des années 1810, le plus grand représentant et innovateur de l'art vocal allemand.

Ce n'était donc qu'une question de temps avant que la position unique de Schubert dans un domaine où l'empreinte de Beethoven n'était pas si marquée ne résulte en un style musical unique. Fait intéressant, c'est exactement à ce moment-là, en 1816, que Beethoven a publié son cycle de mélodies *An die ferne Geliebte* op. 98, menaçant ainsi peut-être l'indépendance artistique durement gagnée par Schubert vis-à-vis de son aîné. Ce n'est certainement pas une coïncidence si Schubert a composé en 1818 le lied *Einsamkeit* D 620, sur un poème commandé à Johann Mayrhofer. À mon avis, les qualités musicales de ce lied développé démontrent que Schubert n'imitait pas Beethoven et ne cherchait pas à maîtriser un style de composition précis, comme il le faisait souvent lorsqu'il s'attaquait à une nouvelle forme. Il s'agit de l'œuvre d'un compositeur pleinement formé, maîtrisant parfaitement toutes les facettes de son art. D'un point de vue personnel, il s'agit également de mon œuvre favorite de Schubert. Le brusque changement de style par rapport aux sonates pour piano précédentes que nous constatons dans la **Sonate en la majeur D 664**, est le signe qu'il avait trouvé une manière d'aborder cette forme qui lui était propre : parmi les 32 sonates de Beethoven, il n'y en a pas une seule qui commence par la formule « mélodie + accompagnement ». Et aucune sonate de Schubert antérieure à la D 664 ne le fait non plus. C'est ici que l'extraordinaire talent de compositeur de lieder de Schubert a trouvé le moyen de transformer la nature oppositionnelle de la forme sonate en un récit tissé de mélodies dans lequel les paysages semblent changer progressivement, comme s'ils étaient vus du point

de vue d'un voyageur, sans qu'il soit nécessaire de juxtaposer des éléments contrastés.

Je trouve que le lied *An den Mond in einer Herbstnacht* D 614, également en la majeur et de caractère similaire, est crucial pour donner un sens à cette œuvre suprématiquement lyrique. Il semble qu'il s'agisse d'un lied dont Schubert était particulièrement fier puisque sa sonate suivante, la D 784, le cite explicitement au début du deuxième mouvement. La lune, à laquelle s'adresse le poète, voit la joie et la douleur de ses amis et des êtres qui lui sont chers ; son regard sur la Terre demeurera lorsque le poète lui-même aura disparu. Avant la Sonate en si bémol majeur D 960, aucune autre sonate n'incarne autant l'esprit du chant et de la narration.

Les **32 Variations en ut mineur** de Beethoven ont une curieuse genèse. Bien qu'elle ne porte pas de numéro d'opus, il ne s'agit pas d'une œuvre de jeunesse. Elle a été composée en 1806, après les sonates n° 21 en ut majeur (« Waldstein ») et n° 23 en fa mineur (« Appassionata »). Des témoignages laissent entendre que Beethoven a simplement préparé le manuscrit pour la publication pour ensuite l'oublier. Malgré cette apparente indifférence, il ne semble pas qu'il s'agisse d'une œuvre de commande composée pour une somme d'argent, mais qu'elle soit plutôt le fruit d'une impulsion musicale intérieure. Dans cette œuvre, Beethoven reprend la ligne de basse *lamento* très connue et le schéma rythmique de la chaconne et s'en empare, l'élargissant à la fois en termes de virtuosité et d'impact émotionnel. Les variations dans une tonalité majeure sont tendres avec un sentiment de désir, tandis que les variations en mineur manifestent un trouble émotionnel qui n'a d'égal que celui que l'on retrouve dans l'« Appassionata » et la Troisième Symphonie.

Je n'ai pas trouvé de preuve attestant que Schubert connaissait les Variations en ut mineur de Beethoven bien qu'il ne soit pas si improbable qu'il en ait vu une édition. La **Sonate en ut mineur D 958**, commence de manière similaire aux Variations et recourt à tellement de procédés semblables (en particulier les gammes avant

la réexposition) que je trouve tout à fait plausible que Schubert ait en fait rendu hommage à Beethoven, disparu peu de temps avant la composition de cette sonate. Le signe le plus manifeste de l'hommage de Schubert à Beethoven est toutefois le second mouvement. Schubert et Mozart ont tendance à privilégier des mouvements lents plus rapides et plus chantants tandis que les mouvements lents de Beethoven et de Haydn sont essentiellement des *adagios*. Ce mouvement est le seul *adagio* des sonates achevées de Schubert. Je trouve très poignant qu'il se dégage de ce mouvement un caractère distinctement beethovénien sans pour autant ressembler à une copie stylistique (comme c'est souvent le cas dans les sonates de Czerny), à la lumière du désir de Schubert de se dégager de la lourde influence créatrice de Beethoven. Ici enfin, le jeune compositeur s'assoit aux côtés de son aîné et engage une conversation d'égal à égal. L'atmosphère sérieuse et solennelle est ponctuée d'épisodes passionnés. Il ne faut pas oublier la colère virulente que l'on retrouve dans les œuvres de Schubert qui plongent de plus en plus dans le désespoir avant de s'évanouir presque toujours dans la tristesse. Le dicton souvent cité, « chez Schubert, le majeur est souvent plus triste que le mineur », trouve ici son origine, précisément parce que le majeur n'offre aucune résolution au conflit précédent.

On a beaucoup parlé des prémonitions de la mort dans le dernier triptyque de sonates pour piano de Schubert. En tenant compte des faits biographiques, je ne pense pas que ces sonates constituent un ultime sursaut avant la fin inéluctable. Nous devons toutefois nous rappeler que la contemplation de la mort était omniprésente au XIX^e siècle et que Schubert était atteint de syphilis. Comme nous l'avons vu dans le cas des lieder mentionnés précédemment, tous composés avant que Schubert ne contracte la maladie qui allait lui être fatale, une grande partie de son œuvre traite de la vie et de la mort. La question « où vais-je ? » a particulièrement occupé Schubert dans une grande partie de son travail créatif. Ses réponses vont du repos bienvenu (même s'il est trompeur) offert par la mort dans le cycle

La jolie meunière aux visions nihilistes du *Voyage d'hiver*, en passant par les hauteurs mystiques et transcendantes représentées par ses lieder sur des textes de Novalis et de Schlegel. Cette sonate ne fait pas exception. Le final est une tarentelle distordue qui, comme dans les représentations médiévales d'une danse macabre, semble attirer le compositeur vers le monde des ténèbres. Schubert, un maître hors pair de la découverte de matériau à la fois nouveau et exceptionnel dans les codas de ses œuvres, revient ici sciemment au thème principal, le menant à une cadence finale qui boucle le cercle inexorable.

© *Can Çakmur 2025*

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.

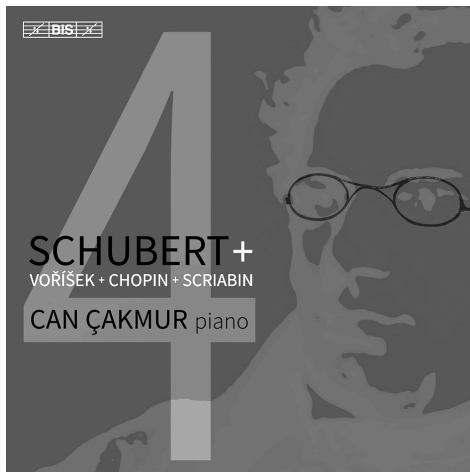
Musicien de chambre enthousiaste, Can Çakmur a pour partenaires réguliers Veriko Tchumburidze et Dorukhan Doruk (au sein du Vecando Trio formé en 2021), le violoncelliste Alexandre Castro-Balbi et le contrebassiste Dominik Wagner. Ses enregistrements pour BIS Records ont été salués par la critique à travers le monde, notamment lors des International Classical Music Awards (ICMA) du Jeune artiste de l'année (2020) et de l'Enregistrement solo de l'année (2019 et 2025). Faisant l'éloge du premier volume de cette série [BIS-2650], le magazine britannique *Gramophone* écrivait : « Quiconque s'intéresse à la finesse du jeu pianistique et à la sincérité de l'expression poétique ne devrait négliger cet enregistrement exceptionnel ». 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

In the same series from Can Çakmur:

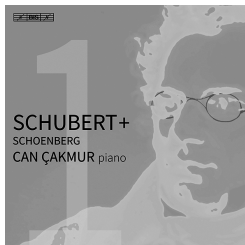


Schubert + Voříšek + Chopin + Scriabin: Impromptus

BIS-2710

‘His playing is luminous and insightful, supple and fluid, bringing out all the drama which is particularly evident in Scriabin’s second impromptu. The sound is crisp and clear, altogether making the disc a really enjoyable experience..’ *MusicWeb International*

„[Çakmur] beschränkt sich nicht auf Poesie, sondern kann mit kontrastreichem Spiel von hauchzartem Schmerz bis zum grollenden Unmut oder einer gewissen Aufbruchsstimmung alles an Gefühlen vermitteln, was Schubert in dieses Werk gepackt hat.“ *Pizzicato*

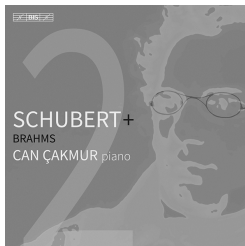


Schubert + Schoenberg · BIS-2650

Album of the month – 'With Can Çakmur you are returned to your first sense of wonder and revelation at discovering Schubert's genius.' *International Piano*

'This very distinguished recording should not be missed by anyone interested in fine piano-playing and heartfelt poetic utterance.' *Gramophone*

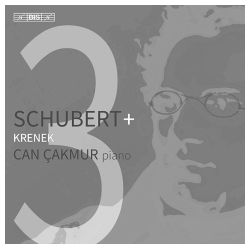
„Can Çakmurs Schubert und Schönberg lässt kaum Wünsche offen.“ *Klassik.com*



Schubert + Brahms · BIS-2680

Diapason d'or *Diapason*

'This rising star of the Turkish piano scene has no shortage of individualism, intelligence and sensitivity, not to mention enviable technical command.' *Gramophone*



Schubert + Krenek · BIS-2690

„Cakmurs Phrasierungen und sein Spiel mit Dynamik und Farben sind überwältigend.“ *Pizzicato*

« La version du virtuose turc se traduit, dans cette D 940, par une densité expressive, une pureté de jeu, un timbre chaud et brillant, ainsi que, comme il en a l'habitude, par une palette de couleurs lumineuses et raffinées.. » *Crescendo*

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).

Recording Data

Recording: 13th–19th March 2023 (Schubert D 664; Beethoven) and 18th–23rd September 2023 (Schubert D 958)
at Tonstudio Tessmar, Hanover, Germany
Producer and sound engineer: Ingo Petry (Take5 Music Production)
Piano technicians: Akinori Nakajima (Schubert D 664; Beethoven) & Yuta Miura (Schubert D 958)
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps; audio electronics from RME, Lake People and DirectOut; MADl 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 2025
Translations: Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover design: David Kornfeld www.kornfeld.se
Photo of Can Çakmur: © Muhsin Akgün
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett

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 info@bis.se www.bis.se

BIS-2750 © & © 2025 BIS Records AB, Sweden.



BIS-2750