



Can Çakmur

First Prize Winner

Hamamatsu International

Piano Competition 2018

Beethoven/Liszt · Schubert

Haydn · Say

Bartók · Sasaki



van BEETHOVEN, Ludwig (1770–1827),

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

Adelaide, S466iii (1839/1847)

10'35

❶ *Larghetto*

7'14

❷ *Allegro*

3'21

SCHUBERT, Franz (1797–1828)

Piano Sonata in E flat major, D568 (1818/1826?)

28'23

❸ I. *Allegro moderato*

9'10

❹ II. *Andante molto*

5'48

❺ III. Menuetto. *Allegretto* – Trio

4'22

❻ IV. *Allegro moderato*

8'53

HAYDN, Joseph (1732–1809)

Un piccolo divertimento in F minor, Hob.XVII/6 (1793)

15'42

(Andante con variazioni)

❿ *Andante* (Theme)

4'31

ⓐ [Variation I]

4'03

ⓑ [Variation II]

3'37

ⓓ [Coda]

3'30

SAY, Fazıl (b. 1970)

- 11 Kara Toprak (Black Earth), Op. 8 (1997) (Schott) 6'26

BARTÓK, Béla (1881–1945)

Out of Doors, Sz. 81 / BB 89 (1926) 14'42

- 12 I. With Drums and Pipes. *Pesante* 1'53
13 II. Barcarolla. *Andante* 2'12
14 III. Musettes. *Moderato* 2'48
15 IV. The Night's Music. *Lento* – (*Un poco*) *più andante* 5'32
16 V. The Chase. *Presto* 2'06

SASAKI, Fuyuhiko (b. 1965)

- 17 Sacrifice (2017) (Mother Earth Co., Ltd) 7'31

O Lamm Gottes, unschuldig – Passacalia

Commissioned by the 10th Hamamatsu International Piano Competition

TT: 84'56

Can Çakmur *piano*

Instrumentarium:

Grand Piano: Kawai SKEX (Shigeru Kawai Concert Grand)

Ludwig van Beethoven/Franz Liszt: *Adelaide*, S.466iii

Friedrich von Matthisson's poem *Adelaide* is a curious case. Few have a good word to say about it. It is overly sentimental, clichéd and poorly executed. However, this rather sub-standard piece of poetry awakened the imagination of many a composer, including Beethoven and Schubert. Beethoven especially seemed to have held the poem in high esteem. He set it to music when he was around 25, but refrained from sending it to the poet or offering it to a publishing house. It was only much later that the piece was issued as Op. 46. Shortly before that, Beethoven had at last sent the song to the poet along with a surprisingly timid letter, full of adoration. The man who stood tall before Goethe was trembling at the prospect of contacting this rather insignificant poet. A very plausible assumption is that, however bad this poem might be, it carried visions of reciprocated love that Beethoven had yearned for all his life. After its publication, the song was a favourite until the second half of the twentieth century and since then has fallen slowly out of fashion.

Musically, *Adelaide* is remarkable. Charles Rosen refers to this piece when arguing that Beethoven's later music is in fact closer to the classical style than his earlier work. Beethoven grants himself considerable harmonic freedom, almost foreshadowing Schubert's work. The vocal line moves freely over the triplet accompaniment, which wanders through mediant of the home key. The poet here writes about the beauties of the nature he encounters, which all seem to spell the name of his beloved 'Adelaide'. The second part, *Allegro*, is a death fantasy. Here, in ecstasy, the poet declares that the flower on his grave shall also spell out 'Adelaide', as, for him, love beyond the grave (quite literally) is the greatest expression of undying affection.

As in his other Beethoven transcriptions, Liszt remains very modest and respectful in his arrangement, the last of three Liszt made of the song. The writing feels like a natural continuation of Beethoven's own piano writing. What Liszt adds to this work is a big cadenza, at the transition between the *Larghetto* and the *Allegro*. The cadenza is such a fitting addition that, once one has grown accustomed to it, the piece feels incomplete without it.

Franz Schubert: Piano Sonata in E flat major, D 568

Long ago Franz Schubert found his rightful place as one of the great sonata composers. His extraordinary late piano pieces are now hailed as some of the greatest human achievements. His earlier music remains to a large extent in the shadows, however, known only by the work numbers that show how prolific he was. The piano sonata, unlike the song, did not come to Schubert naturally. He tried his hand at writing numerous piano sonatas in many different styles but ended up abandoning most of them. In comparison, even his earliest songs show great mastery. They are incomparable works of genius and most of them have found their place in the standard repertoire, while his piano sonatas, apart from the one in A major, D 664, have mostly been neglected. Even among the few completed during his earlier period, however, one can encounter works of remarkable maturity and ingenuity. Schubert, fully aware of his abilities, was pushing the boundaries in every direction. Perhaps he has not yet attained the perfect blend of poetry, drama and narrative that we find in his later instrumental music, but we can see the path he was to travel.

This sonata is a reworking of the incomplete Sonata in D flat major, D 567, now in full, four-movement form. The chronology of this reworking is, however, difficult to determine. It might have been made in 1818, just after abandoning the D flat major Sonata, or as late as 1826, which would make this work a contemporary of the sonatas in D major, D 850, and G major, D 894. Nevertheless, the core of the work is undoubtedly early, with the final touches added later.

At the age of twenty, Schubert has a style that is clearly distinguishable. The first page could only come from his pen, with its mild, bare octaves outlining the E flat major harmony and the bittersweet, unexpected dissonances. Perhaps the best way to define the opening is 'quiet'. This is the dominant character of the whole sonata, as it never ventures into strong emotions and contrasts. Like many of Schubert's works, it expresses that elusive emotional state between happiness and sadness. Melancholy is not far away, but neither is gentle fulfilment. Long before Schubert wrote 'When I wished to sing of love, it turned to sorrow; and when I wished to sing of sorrow, it was transformed for me into love', he had already said it in music. Just like a dream, the piece does not quite reach a conclusion. It vanishes into thin air.

Schubert's earlier music is worth exploring not only because of its value as a step towards his later masterpieces but also because of its own, extraordinary merits. Even at twenty, when the tragic course of his life was still unknown, Schubert does not fail to bring tears to our eyes.

Joseph Haydn: *Un piccolo divertimento* in F minor, Hob. XVII/6

After two masterpieces by young composers, with this piece we enter an entirely different world. Written in 1793, this is among the last contributions of Haydn to the keyboard repertoire. It is an old man's work: resentful, bitter and at times wild with rage against destiny. The writing is very intricate and orchestral, and the mood funeral. 1793 was the year of the unexpected death of Maria Anna von Genzinger, a probable love interest of Haydn's. It is widely speculated that her death prompted the composition of this masterpiece. The manuscript has a number of sections: two variations and a lengthy coda. The coda seems to have been a later addition because Haydn first called the piece 'Sonata' and ended it with a five-bar codetta. A poetic interpretation of this might be that Haydn was intending to compose a piano sonata with the variations as the first movement but, upon hearing of von Genzinger's death, he modified the piece and added the current coda, on the border between madness and outrage. At the end of the last bar, Haydn writes *laus Deo* (Praise be to God) next to *Fine*. Whatever the source of inspiration was, this piece must have been related to a personal relationship for Haydn. *Un piccolo divertimento* is an alternative title of this piece, instead of the now-common *Andante con variazioni*. We have preferred this most charming title precisely because it highlights the rift between the content of this piece and the listener's expectations from the style and genre.

Fazıl Say: *Kara Toprak (Black Earth)*

Black Earth is a folk song by Turkish minstrel Aşık Veysel (1894–1973). The original song is accompanied by the *bağlama*, a plucked instrument reminiscent of a lute. Say takes elements and motifs from the song, and re-harmonizes and presents them to the listener in a new fashion. It is thus not a transcription of the folk song but rather a re-invention.

Making a fusion of Turkish folk music with Western classical music is a treacherous task. It can easily end up being a poor imitation because the original material is very different from the Western music. The composer needs great innovative power to add the folk element to the classical idiom.

Say's most striking innovation is the imitation of the *bağlama* that he uses at the beginning and end of the piece. This is achieved by pressing the strings with one hand while playing on the keys with the other.

To be friends many I embraced
My faithful love remains the black earth
In vain, oh in vain I wandered
My faithful love remains the black earth

Many a great beauty had me bound
No truth I saw, no use I found
All that I wished for, the earth brought
My faithful love remains the black earth

Aşık Veysel, extract from *Black Earth*

Béla Bartók: *Out of Doors*, Sz. 81

1926 was an important year for Bartók. That year yielded the Piano Sonata, *Out of Doors* and the First Piano Concerto, all of which are masterpieces in their own right. In addition, it marks a distinct development in Bartók's piano writing. Bartók, in his own words, 'reached [then] the conclusion that the piano is by nature a percussive instrument and has to be treated as such'. This realisation enabled Bartók to discover new colours, which had never hitherto been achieved on the piano.

Out of Doors is a collection of five separate pieces. It imitates the sounds of nature, evokes it, and is one of the very few examples of non-absolute music from Bartók's pen. The first piece, *With Drums and Pipes*, is a reworking of a Hungarian folk song. Bartók manages to imitate the distinct sounds of many different kinds of drum and pipe. The folk song also alludes to the shamanistic roots of the indigenous culture. The atmosphere it creates resembles a fantastic ritual.

The *Barcarolla* is a mysterious song. Its main harmonic building blocks are fourths that obscure the harmonic tension/resolution. It is perhaps a nod to Debussy, whom Bartók revered. The piece has three layers: the accompaniment, the cantilena and the staccato minor seconds that further enhance the melody. The mixture of held melody notes with staccato inflections and a legato accompaniment creates a unique sound quality that can be compared to the slow movement of Bartók's First Piano Concerto. The metre constantly changes, perhaps because water is never predictable either.

Musettes (Bagpipes) is a piece that is as straightforward as music can be. In this straightforwardness lies its ingenuity. Countless composers of the baroque era wrote works that imitate bagpipes. Bartók goes one step further: he not only imitates bagpipes but also seeks to recreate their sound on the piano. It is not beautified, idealized music; it simply draws on what the instrument really is.

The next piece is one of the marvels of musical literature, an extraordinary inspiration that is inimitable: *The Night's Music*. 'Mind you', Bartók remarked, 'it is not Night Music; it is the music of the night'. This time, Bartók goes way beyond recreating other instruments on the piano. He recreates a forest scene – a fantastic environment that we do not only hear, but almost visualize as well: The clusters are the chirping crickets, the F sharp feels like an owl... Frogs and other creatures of the night join as well. But then, the sounds of the forest are suddenly dimmed. A mysterious chorale rises over the chirping crickets. Is it nature herself that addresses us? After the chorale, we hear a shepherd's flute, playing for his own pleasure. For a brief instant, this turns into dance music, only to be dispersed again by the chorale. Over the haunting chorus, the flute continues to play as if it were enchanted. And once again the forest takes over: birds, insects, frogs... and the flute.

Wild chords rip through the silence like the shrieks of a beast and its prey. *The Chase* begins in exuberance. After less than two breathless minutes, a mighty roar ends the piece, much to the delight of the performer who has fought with the beast, i.e. the piano, for her/his life! These two minutes are among the most taxing in Bartók's work. All the same, what a way to depict a chase this is!

© Can Çakmur 2019

Fuyuhiko Sasaki: *Sacrifice*

The composer and harpist Fuyuhiko Sasaki received his B.A. and M.A. from Tokyo University of the Arts where he studied composition under Toshiro Mayuzumi and Teizo Matsu-mura, and harp under Ayako Shinozaki. Widely active as a soloist, ensemble and orchestra harpist in the Western tradition, he is the pre-eminent performer on the ancient *kugo* harp, a replication of the Japanese eighth-century instrument in the Shôsôin Repository Collection. His piano work *Sacrifice* (2017) was commissioned by the 10th Hamamatsu International Piano Competition held in November 2018 in Hamamatsu, Japan. The composer writes:

‘The title of this piece, *Sacrifice*, has some underlying meanings. Firstly, it is the sacrifice of Jesus Christ on the cross, as I am a Christian. Secondly, it is the remorse for the accident at the Fukushima Daiichi nuclear power plant following the Great East Japan Earthquake in 2011, which turned the power plant into a symbol of local people’s lives sacrificed for the electricity consumed by those, including myself, who live in the metropolitan area. Thirdly, it is a homage to the work of the artist I respect the most – Andrei Tarkovsky’s last film *The Sacrifice*. The fourth meaning is some personal thoughts, which may be too personal to share here.

‘This piano solo quotes the melodies of two different pieces. In the first half, I added an aggregate of minor chords to a Lenten chorale from the time of the Reformation in Germany, *O Lamm Gottes, unschuldig* (which is sung by ripieno voices in the introductory chorus of Bach’s *St Matthew Passion*). In the second half, I wrote new variations on a Passion theme from my own work – a harp solo titled *Winter · Solitude, Passion* – where I freely used pitches that cannot be used for harp music because of the limitations of the instrument. The theme of this passacaglia is in B minor. I chose this key because I had a strong impression of the sound of the opening chord of the Kyrie, the first section of Bach’s Mass in B minor, and also because I was aware that, in ancient Japanese court music, *gagaku*, the mode with B as the tonic is called the *Banshiki-cho* tone symbolizing “winter” and “black”.

‘The initial concept of this passacaglia section was a larger set of variations. However, as this piece is a part of the competition repertoire to be played within a time limit, I trimmed a lot of elements so it can fit within the time frame. Eventually, this exercise helped me eliminate unnecessary things and direct the music straight to the cross.’

© *Mother Earth Co., Ltd* 2017

Turkish pianist **Can Çakmur** (pronounced: Djahn Tchakmur) won first prize in the 10th Hamamatsu International Piano Competition in 2018 and the Scottish International Piano Competition in 2017. Çakmur has performed in concert halls such as the Usher Hall in Edinburgh, Salle Cortot in Paris, Eindhoven Muziekgebouw, Lithuanian Philharmonic Hall, ACT City Hamamatsu and Fazioli Hall (Sacile) as well as the most important concert halls in his homeland. He has also appeared at prestigious classical music festivals such as the 2015 Istanbul Music Festival, where he headlined the opening concert with the Borusan Istanbul Philharmonic Orchestra, and the D-Marin International Classical Music Festival (Bodrum). In 2014, at the age of 16, he was invited to play at the season opening concert of the Eskisehir Symphony Orchestra. He has performed with conductors such as Thomas Søndergård, Ken Takaseki, Gürer Aykal, Sascha Goetzel and Modestas Barkauskas. He has also played in cities such as Ordu and Tokat, where classical music is rarely heard, to spread classical music to a wider audience. As an avid writer and speaker, Çakmur has been writing monthly for the *Andante* classical music magazine since 2015 and moderates his own concerts.

Born in 1997 in Ankara, Çakmur began his music education with Leyla Bekensir and Ayşe Kaptan. His studies with Jun Kanno and Emre Şen, with whom he studied for six years, influenced him greatly. In 2012 he was accepted at La Schola Cantorum in Paris, where he was a student of Marcella Crudeli and gained his Diplôme de virtuosité with highest honours in 2014. Since 2012, he has had the chance to work with musicians such as Alan Weiss, Arie Vardi, Claudio Martinez-Mehner, Leslie Howard and Robert Levin. He received the 2015 Young Musician Award at the Donizetti Classical Music Awards in Istanbul, the 2018 DAAD-Prize from the University of Music Franz Liszt Weimar and the 2019 Aydin Gün Career Support Prize from the Istanbul Music Festival. Çakmur currently pursues his studies with Grigory Gruzman in University of Music Franz Liszt Weimar and continues to work privately with Diane Andersen in Belgium.

Can Çakmur also receives a scholarship from the International Academy of Music in Liechtenstein and participates regularly in the intensive music weeks and activities offered by the Academy. He is a part of 'G & S Pekinel Young Musicians on the World Stages' scholarship programme, supported by TUPRAS, and has been granted a grand piano to aid his studies.

www.cancakmur.com

Ludwig van Beethoven/Franz Liszt: *Adelaide*, S. 466iii

Mit Friedrich von Matthissons Gedicht *Adelaide* hat es eine seltsame Bewandnis. Nur wenige lassen ein gutes Haar an ihm. Es ist sentimentalisch, klischeebeladen und recht dürftig gearbeitet. Gleichwohl regte dieses eher nachrangige Gedicht die Phantasie etlicher Komponisten an, darunter Beethoven und Schubert. Vor allem Beethoven scheint das Gedicht sehr geschätzt zu haben. Er vertonte es, als er etwa 25 Jahre alt war, verzichtete aber darauf, es dem Dichter zuzusenden oder es einem Verlag anzubieten. Viel später erst wurde das Stück mit der Opuszahl 46 veröffentlicht. Kurz zuvor hatte Beethoven dem Dichter das Lied schließlich doch zugesandt – zusammen mit einem verehrungsvollen und überraschend schüchternen Brief. Der Mann, der Goethe erhobenen Hauptes begegnete, zitterte vor der Aussicht, mit diesem eher unbedeutenden Dichter in Verbindung zu treten. Eine sehr plausible Vermutung ist, dass dieses Gedicht, so schlecht es auch sein mag, Visionen erwidelter Liebe enthält, die er sich sein ganzes Leben lang erhoffte. Nach seiner Veröffentlichung war das Lied bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts sehr beliebt und ist seitdem ein wenig aus der Mode gekommen.

In musikalischer Hinsicht ist *Adelaide* außergewöhnlich. Für seine These, Beethovens späteres Schaffen stehe dem klassischen Stil näher als sein früheres, bezieht sich Charles Rosen auf dieses Lied. Beethoven gönnt sich beträchtliche harmonische Freiheiten und weist damit fast auf Schubert voraus. Die Gesangslinie bewegt sich frei über einer Triolenbegleitung, die die Medianten der Grundtonart durchmisst. Der Dichter schildert die Schönheiten der Natur, denen er begegnet; sie alle scheinen den Namen seiner geliebten „Adelaide“ auszusprechen. Der zweite Teil (*Allegro*) ist eine Todesfantasie. Hier erklärt der Dichter ekstatisch, dass dereinst auch eine Blume auf seinem Grab den Namen „Adelaide“ formulieren werde, denn für den Dichter ist die Liebe über den Tod hinaus der größte Ausdruck unsterblicher Zuneigung.

Wie bei seinen anderen Beethoven-Transkriptionen verhält sich Liszt in dieser dritten seiner drei *Adelaide*-Bearbeitungen sehr zurückhaltend und respektvoll; sein Klaviersatz wirkt wie eine natürliche Fortsetzung des Beethoven'schen. Was Liszt diesem Werk hinzufügt, ist eine große Kadenz am Übergang vom *Larghetto* zum *Allegro*, die so maßge-

schneidert ist, dass das Stück, hat man sich erst einmal daran gewöhnt, ohne sie unvollständig wirkt.

Franz Schubert: Klaviersonate Es-Dur D 568

Schon seit langem zählt Franz Schubert mit Fug und Recht zu den großen Sonatenkomponisten. Seine außerordentlichen späten Klavierwerke werden heute unter die größten Leistungen der Menschheit gerechnet; sein Frühwerk hingegen verblieb weitgehend im Dunkel – bekannt nur durch Zahlen, die belegen, wie produktiv er war. Anders als das Lied, flog Schubert die Klaviersonate nicht eben zu. Er setzte zu zahlreichen Klaviersonaten in vielen verschiedenen Stilen an, um schließlich die meisten darunter zu verwerfen. Im Unterschied hierzu bekundeten bereits seine ersten Lieder große Meisterschaft. Es handelt sich um unvergleichliche, geniale Werke, von denen die meisten ihren Platz im Standardrepertoire gefunden haben, während seine Klaviersonaten – von der Sonate A-Dur D 664 einmal abgesehen – weitgehend vernachlässigt wurden. Aber auch unter den wenigen, die in seiner früheren Periode fertiggestellt wurden, kann man auf Werke von bemerkenswerter Reife und Genialität treffen. Schubert, der sich seiner Fähigkeiten voll bewusst war, dehnte die Grenzen in alle Richtungen aus. Vielleicht erreicht er noch nicht jene vollkommene Verschmelzung von Poesie, Drama und Erzählung, die wir in seiner späteren Instrumentalmusik finden, aber der Weg, den er gehen sollte, ist bereits absehbar.

Die Klaviersonate Es-Dur D 568 ist eine Umarbeitung der unvollständigen Sonate Des-Dur D 567 zu nunmehr voller, viersätziger Gestalt. Der Zeitpunkt dieser Überarbeitung lässt sich jedoch schwer bestimmen. Sie könnte 1818 entstanden sein, kurz nachdem er die Des-Dur-Sonate verworfen hatte, oder aber erst 1826, was sie zu einer Zeitgenossin der Sonaten D-Dur D 850 und G-Dur D 894 machen würde. Der Kern des Werks (Des-Dur D 567) stammt jedoch zweifellos aus früher Zeit, lediglich die letzten Feinheiten wurden später ergänzt.

Deutlich zeigt bereits der Zwanzigjährige die für Schubert typischen stilistischen Eigenschaften. Die erste Seite mit ihren milden, bloßliegenden Oktaven, die die Es-Dur-Harmonik definieren, und den bittersüßen, überraschenden Dissonanzen kann nur seiner Feder ent-

stammen. Vielleicht ist „ruhig“ das beste Wort, diesen Anfang zu beschreiben. Es ist der Grundcharakter der gesamten Sonate, die sich nie zu großen Emotionen und Kontrasten versteigt. Wie viele andere von Schuberts Werken, drückt sie jenen schwer greifbaren Gemütszustand zwischen Freude und Traurigkeit aus. Melancholie ist nicht fern, aber auch nicht die sanfte Erfüllung. Lange bevor Schubert schrieb „Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe“, hatte er dies bereits mit musikalischen Mitteln ausgedrückt. Das Stück hat, wie ein Traum, keinen eigentlichen Schluss – es entschwindet einfach.

Shuberts frühes Schaffen lohnt die Erkundung nicht nur im Hinblick auf seine späteren Meisterwerke, sondern auch wegen ihrer eigenen, außergewöhnlichen Verdienste. Bereits mit zwanzig Jahren, als der tragische Verlauf seines Lebens noch unbekannt war, rührt Schubert uns zu Tränen.

Joseph Haydn: *Un piccolo divertimento* f-moll, Hob. XVII/6

Nach zwei Meisterwerken junger Komponisten betreten wir mit diesem Stück eine ganz andere Welt. 1793 komponiert, handelt es sich um einen der letzten Beiträge Haydns zum Klavierrepertoire. Es ist das Werk eines alten Mannes – voller Groll und Bitterkeit, lehnt es sich bisweilen wütend gegen das Schicksal auf. Die Satztechnik ist sehr komplex und orchestral, und die Stimmung trauerverhangen. 1793 war das Jahr des unerwarteten Todes von Maria Anna von Genzinger, einer engen Vertrauten Haydns, für die er vielleicht mehr als bloße Zuneigung empfunden hatte. Es gilt als ausgemacht, dass ihr Tod der Anlass für die Komposition dieses Meisterwerks war. Das Manuskript besteht aus zwei Teilen: zwei Variationen und eine lange Coda. Die Coda scheint eine spätere Ergänzung zu sein, denn Haydn nannte das Stück zunächst „Sonate“ und beendete es mit einer fünftaktigen Codetta. Eine poetische Interpretation könnte sein, dass Haydn beabsichtigte, eine Klaviersonate mit den Variationen als erstem Satz zu komponieren, nach dem Tod Maria Anna von Genzingers das Stück aber abänderte und die neue, zwischen Wahn und Aufbegehren changierende Coda anfügte. Am Ende des letzten Taktes setzt Haydn die Worte *laus Deo* (Lob sei Gott) neben *Fine*. Was auch immer der Anlass seiner Entstehung war: Dieses Stück muss für Haydn eine

sehr persönliche Bedeutung gehabt haben. *Un piccolo divertimento* ist ein Alternativtitel dieses Stücks, das heute vor allem als *Andante con variazioni* bekannt ist. Wir haben uns für diesen bezaubernden Titel entschieden, weil er die Diskrepanz zwischen dem Inhalt des Stücks und den Hörerwartungen im Hinblick auf Stil und Genre unterstreicht.

Fazıl Say: *Kara Toprak (Schwarze Erde)*

Schwarze Erde ist ein folkloristisches Lied des türkischen Dichters und Sängers Aşık Veysel (1894–1973). Das Original wird von der Bağlama begleitet, einem Zupfinstrument, das einer Laute ähnelt. Say greift Elemente und Motive des Liedes auf, um sie, in anderer Harmonisierung, dem Zuhörer auf neue Weise zu präsentieren. Es handelt sich also nicht um eine Transkription des Originals, sondern eher um eine Neuschöpfung.

Türkische Volksmusik mit westlicher Klassik zu verschmelzen, ist eine heikle Angelegenheit. Allzu leicht entstehen schlechte Imitationen, weil sich das Originalmaterial stark von der westlichen Musik unterscheidet. Der Komponist braucht große Innovationskraft, um das klassische Idiom folkloristisch anzureichern.

Says auffälligste Innovation ist die Bağlama-Imitation am Anfang und am Ende des Stücks. Dies wird erreicht, indem die eine Hand die Saiten dämpft und die andere auf der Tastatur spielt.

Viele umarmte ich freundschaftshalber
Meine treue Geliebte bleibt die schwarze Erde
Vergeblich, ach vergeblich wanderte ich umher
Meine treue Geliebte bleibt die schwarze Erde

So manche Schönheit fesselte mich
Ich sah weder Wahrheit noch Nutzen
Alles, was ich mir wünschte, erbrachte die Erde
Meine treue Geliebte bleibt die schwarze Erde

Aşık Veysel, Sings aus *Schwarze Erde*

Béla Bartók: *Im Freien* Sz. 81

1926 war ein wichtiges Jahr für Bartók. In diesem Jahr entstanden die Klaviersonate, *Im Freien* und das Erste Klavierkonzert – allesamt Meisterwerke eigenen Rechts. Darüber hinaus markiert es eine deutliche Entwicklung in Bartóks Klavierschaffen. Bartók kam nach eigenen Worten „zu dem Schluss, dass das Klavier seinem Wesen nach ein Schlaginstrument ist und als solches behandelt werden muss“. Diese Erkenntnis ermöglichte es Bartók, neue Farben zu entdecken, die auf dem Klavier bis dato nicht erzielt worden waren.

Im Freien ist eine Sammlung von fünf verschiedenen Stücken. Es imitiert und beschwört die Klänge der Natur und ist eines der wenigen Beispiele nicht-absoluter Musik aus Bartóks Feder. Das erste Stück, *Mit Trommeln und Pfeifen*, ist die Überarbeitung eines ungarischen Volksliedes. Bartók gelingt es, die individuellen Klänge aller Arten von Trommeln und Pfeifen nachzuahmen. Das Volkslied spielt darüber hinaus auch auf die schamanistischen Wurzeln der indigenen Kultur an. Die solcherart erzeugte Atmosphäre ähnelt einem fantastischen Ritual.

Die *Barcarolla* ist ein geheimnisvolles Lied. Ihre harmonischen Hauptbausteine sind Quartan, die die Auflösung harmonischer Spannung verschleiern – ein Gruß vielleicht an Debussy, den Bartók verehrte. Das Stück hat drei Schichten: die Begleitung, die Kantilene und die *staccato* gespielten kleinen Sekunden, die die Melodie unterstützen. Die Mischung aus liegenden Melodietönen, *staccato*-Wendungen und einer *legato*-Begleitung erzeugt eine besondere Klangqualität, die mit dem langsamen Satz von Bartóks Erstem Klavierkonzert vergleichbar ist. Unablässig ändert sich die Metrik – vielleicht weil auch Wasser unberechenbar ist.

Musettes (Dudelsäcke) ist ein Stück, das so unkompliziert ist, wie Musik nur irgend sein kann. In dieser Einfachheit liegt sein Einfallsreichtum. Unzählige Komponisten des Barock haben Werke geschrieben, die den Dudelsack nachahmen. Bartók geht einen Schritt weiter: Er imitiert den Dudelsack nicht nur, sondern versucht auch, seinen Klang auf dem Klavier nachzubilden. Dies ist keine verschönerte, idealisierte Musik – im Vordergrund steht einfach das Instrument, wie es wirklich ist.

Das nächste Stück ist eines der Wunder der Musikliteratur, eine so außergewöhnliche wie unnachahmliche Eingebung: *Klänge der Nacht*. „Hierbei“, so bemerkte Bartók, „han-

delt es sich freilich nicht um Nachtmusik, sondern um die Musik der Nacht“. Diesmal geht Bartók weit über die Nachbildung anderer Instrumente am Klavier hinaus. Er rekonstruiert eine Waldszene – eine fantastische Umgebung, die wir nicht nur hören, sondern auch beinahe sehen können: Die Cluster sind die zirpenden Grillen, das Fis klingt wie eine Eule ... Frösche und andere Nachtgeschöpfe kommen hinzu. Aber dann treten die Geräusche des Waldes plötzlich in den Hintergrund: Ein geheimnisvoller Choral erhebt sich über den zirpenden Grillen. Ist es die Natur selber, die zu uns spricht? Nach dem Choral hören wir die Flöte eines Hirten, der zu seinem eigenen Vergnügen spielt. Für einen kurzen Moment wird daraus Tanzmusik, die dann vom Choral verschluckt wird. Über dem eindringlichen Chor spielt die Flöte wie verzaubert weiter. Und wieder gewinnt der Wald die Oberhand: Vögel, Insekten, Frösche ... und die Flöte.

Wilde Akkorde zerreißen die Stille wie die Schreie eines Tiers und seiner Beute. *Hetzjagd* beginnt überschwänglich; nach knapp zwei atemlosen Minuten endet das Stück mit einem mächtigen Gebrüll – zur großen Erleichterung des Ausführenden, der mit dem Tier, d.h. dem Klavier, um sein Leben gekämpft hat! Diese zwei Minuten gehören zu den anstrengendsten in Bartóks Werk. Und dennoch: Was für eine Darstellung einer Hetzjagd!

© Can Çakmur 2019

Fuyuhiko Sasaki: *Sacrifice*

Der Komponist und Harfenist Fuyuhiko Sasaki erhielt seinen B.A. und M.A. von der Tokyo University of the Arts, wo er Komposition bei Toshiro Mayuzumi und Teizo Matsumura und Harfe bei Ayako Shinozaki studierte. Der Solist, Ensemble- und Orchesterharfenist in der westlichen Tradition ist zugleich der herausragende Interpret auf der alten Kugo-Harfe, einem Nachbau des japanischen Instruments des 8. Jahrhunderts, das sich im Shōsōin Repositorium befindet. Sein Klavierwerk *Sacrifice* (2017) entstand im Auftrag des 10. Internationalen Klavierwettbewerbs Hamamatsu, der im November 2018 in Hamamatsu (Japan) stattfand. Der Komponist schreibt:

„Der Titel dieses Stückes, *Sacrifice*, hat mehrere Bedeutungsschichten. Erstens bezieht er sich, da ich Christ bin, auf den Opfertod von Jesus Christus am Kreuz. Zweitens ist er

Ausdruck der Reue angesichts des Unfalls im Kernkraftwerk Fukushima Daiichi nach der großen Erdbebenkatastrophe Ost-Japans im Jahr 2011; das Kraftwerk wurde zu einem Symbol für die Bewohner dieser Landschaft, welche dem Stromverbrauch derjenigen, die – wie auch ich – in der Metropolregion leben, zum Opfer fielen. Drittens ist es eine Hommage an ein Werk des Künstlers, den ich am meisten verehere – an *Das Opfer*, Andrej Tarkowskis letztem Film. Als vierte Schicht kommen einige persönliche Gedanken hinzu, die vielleicht zu persönlich sind, um sie hier mitzuteilen.

Dieses Klaviersolowerk zitiert die Melodien zweier verschiedener Stücke. In der ersten Hälfte habe ich einem Fastenchor aus der Zeit der Reformation in Deutschland, *O Lamm Gottes, unschuldig* (der im Eingangschor von Bachs *Matthäuspassion* von Ripieno-Stimmen gesungen wird) eine Ansammlung von Mollakkorden hinzugefügt. In der zweiten Hälfte schrieb ich neue Variationen über ein Passionsthema aus meinem eigenen Schaffen – ein Harfen-Solo mit dem Titel *Winter · Solitude, Passion (Winter · Einsamkeit, Passion)* –, in denen ich nun auch solche Tönhöhen verwenden konnte, die aufgrund der Einschränkungen des Instruments in der Harfenmusik unberücksichtigt bleiben müssen. Das Thema dieser Passacaglia steht in h-moll. Ich wählte diese Tonart, weil mich der Klang des Eingangsakkords des Kyrie, des ersten Teils von Bachs h-moll-Messe, sehr beeindruckt hatte, aber auch, weil ich wusste, dass der Modus auf dem Grundton H in der alten japanischen Hofmusik (Gagaku) Banshiki-Cho-Ton genannt wird und „Winter“ sowie „schwarz“ symbolisiert.

Zunächst legte ich diesen Passacaglia-Teil als größere Variationenfolge an. Doch da dieses Stück zum Wettbewerbsrepertoire gehört, für das nur eine bestimmte Zeit zur Verfügung steht, habe ich viele Elemente so gekürzt, dass es in den vorgegebenen Zeitrahmen passt. Letztlich half mir diese Aufgabe, Unnötiges zu entfernen und die Musik direkt auf das Kreuz zu richten.“

© *Mother Earth Co., Ltd 2017*

Der türkische Pianist **Can Çakmur** (sprich: Dschan Tschakmur) gewann 1. Preise bei der 10. Hamamatsu International Piano Competition 2018 und bei der Scottish International Piano Competition 2017. Çakmur tritt in Konzertsälen wie der Usher Hall in Edinburgh, der Salle Cortot in Paris, dem Muziekgebouw Eindhoven, der Litauischen Philharmonie, ACT City Hamamatsu und der Fazioli Hall (Sacile) sowie in den wichtigsten Konzertsälen seines Heimatlandes auf. Darüber hinaus gastiert er bei renommierten Festivals für klassische Musik wie dem Istanbul Music Festival 2015 (wo er das Eröffnungskonzert mit der Borusan Istanbul Philharmonic gab) und dem D-Marin International Classical Music Festival (Bodrum). Im Alter von 16 Jahren wurde er 2014 zum Saisonauftaktkonzert des Eskisehir Symphony Orchestra eingeladen. Er spielt mit Dirigenten wie Thomas Søndergård, Ken Takaseki, Gürer Aykal, Sascha Goetzel und Modestas Barkauskas. Um klassische Musik einem breiteren Publikum zugänglich zu machen, hat er auch in Städten wie Ordu und Tokat gespielt, wo klassische Musik selten zu hören ist. Çakmur ist zudem ein begeisterter Autor und Redner, der seit 2015 allmonatlich für die Klassikzeitschrift *Andante* schreibt und seine eigenen Konzerte moderiert.

1997 in Ankara geboren, begann Çakmur seine musikalische Ausbildung bei Leyla Bekensir und Ayşe Kaptan. Wichtige Impulse gab ihm sein sechsjähriger Unterricht bei Jun Kanno und Emre Şen. Im Jahr 2012 wurde er an der Schola Cantorum in Paris aufgenommen, wo er bei Marcella Crudeli studierte und 2014 sein Diplôme de virtuosité mit höchsten Auszeichnungen erhielt. Seit 2012 hat er die Möglichkeit, mit Musikern wie Alan Weiss, Arie Vardi, Claudio Martinez-Mehner, Leslie Howard und Robert Levin zu arbeiten. Er erhielt den Young Musician Award 2015 bei den Donizetti Classical Music Awards in Istanbul, den DAAD-Preis 2018 der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar und den Aydin Gün Career Support Prize 2019 des Istanbul Music Festival. Derzeit studiert Çakmur bei Grigory Gruzman an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar und arbeitet weiterhin privat mit Diane Andersen in Belgien.

Can Çakmur erhält ein Stipendium der Internationalen Musikakademie in Liechtenstein, an deren intensiven Musikwochen und Aktivitäten er regelmäßig teilnimmt. Er ist Teil des von TUPRAS geförderten Stipendienprogramms „G & S Pekinel Young Musicians on the World Stages“ und hat zur Unterstützung seines Studiums einen Konzertflügel erhalten.

www.cancakmur.com

Ludwig van Beethoven/Franz Liszt: *Adélaïde*, S. 466iii

Le poème *Adélaïde* de Friedrich von Matthiesson est un cas à part. Peu de gens ont quelque chose de positif à dire à son sujet. Sentimental, cliché et plutôt mal écrit. Cependant, ce poème plutôt médiocre a éveillé l'imagination de nombreux compositeurs dont Beethoven et Schubert. Beethoven, en particulier, semble avoir tenu le poème en haute estime. Il le mit en musique vers l'âge de vingt-cinq ans mais s'est abstenu de l'envoyer au poète ou à une maison d'édition. Ce n'est que beaucoup plus tard que la pièce fut publiée en tant qu'opus 46. Peu de temps auparavant, Beethoven avait enfin envoyé le lied au poète, accompagné d'une lettre étonnamment timide et remplie d'adoration. L'homme qui se tenait fièrement devant Goethe tremblait à l'idée d'entrer en contact avec ce poète de deuxième ordre. Une hypothèse très plausible est que, aussi mauvais que puisse être ce poème, il évoquait l'amour réciproque auquel le compositeur aspira toute sa vie. Après sa publication, le lied a été l'un des plus populaires et le restera jusqu'à la seconde moitié du XX^e siècle. Il est depuis lentement passé de mode.

Au point de vue musical, *Adélaïde* est remarquable. Charles Rosen réfère à cette pièce lorsqu'il affirme que les œuvres de Beethoven composées après sont en fait plus proche du style classique que celles qui la précéderent. Beethoven s'accorde ici une grande liberté harmonique, préfigurant presque la musique de Schubert. La ligne vocale se déplace librement au-dessus d'un accompagnement de triplets qui serpente par tierces par rapport à la tonalité initiale. Le poète évoque ici les beautés de la nature qu'il rencontre et qui semblent toutes épeler le nom d'« Adélaïde », sa bien-aimée. La seconde partie, *Allegro*, est une fantaisie sur la mort. En extase, le poète déclare que la fleur sur sa tombe épellera aussi « Adélaïde » car, selon lui, l'amour qui se poursuit au-delà de la mort est la plus grande manifestation d'un sentiment éternel.

Comme dans ses autres transcriptions d'œuvres de Beethoven, Liszt, dans l'une des trois transcriptions qu'il réalisera de cette pièce, reste ici très sage et respectueux. L'écriture semble être une continuation naturelle de l'écriture pour piano de Beethoven. Liszt ajoute cependant à cette œuvre une grande cadence, à la transition entre le *Larghetto* et l'*Allegro*. La cadence est un ajout tellement approprié que, une fois qu'on s'y est habitué, la pièce semble incomplète sans elle.

Franz Schubert: Sonate pour piano en mi bémol majeur, D 568

Franz Schubert a trouvé il y a longtemps la place qui lui revenait parmi les grands compositeurs de sonates. Ses extraordinaires pièces tardives pour piano sont aujourd'hui saluées comme l'une des plus grandes réalisations humaines. Les œuvres qui leur sont antérieures demeurent cependant dans une large mesure dans l'ombre et ne sont connues que par leurs numéros qui démontrent à quel point il fut prolifique. Le genre de la sonate pour piano, contrairement à celui du lied, n'est pas venu naturellement à Schubert. Il s'est essayé à l'écriture de nombreuses sonates pour piano dans de nombreux styles différents mais a fini par abandonner la plupart d'entre elles. En comparaison, même ses premiers lieder font preuve d'une grande maîtrise. Ce sont des œuvres de génie incomparables et la plupart d'entre eux ont trouvé leur place dans le répertoire standard tandis que ses sonates pour piano, à l'exception de celle en la majeur, D 664, ont été négligées. Cependant, même parmi les rares œuvres achevées au cours de sa période antérieure, on peut rencontrer des œuvres d'une maturité et d'une ingéniosité remarquables. Schubert, pleinement conscient de ses capacités, repoussait les limites dans toutes les directions. Il n'avait peut-être pas encore atteint le mélange parfait de poésie, de drame et de narration que l'on retrouvera plus tard dans son œuvre mais nous entrevoyons le chemin qu'il allait parcourir.

Cette sonate est un remaniement de la Sonate incomplète en ré bémol majeur, D 567, qui passe à quatre mouvements. La chronologie de ce remaniement est cependant difficile à déterminer. Il a pu être réalisé en 1818, juste après l'abandon de la Sonate en ré bémol majeur, ou aussi tardivement qu'en 1826, ce qui en ferait une œuvre contemporaine des sonates en ré majeur, D 850, et en sol majeur, D 894. Néanmoins, le noyau de l'œuvre (ré bémol majeur, D 567) est indubitablement antérieur et les touches finales seront ajoutées par la suite.

Le style de Schubert, déjà à l'âge de vingt ans, se manifeste clairement. Les premières mesures ne peuvent être que de lui avec ses octaves douces et dénudées soulignant l'harmonie en mi bémol majeur et ses dissonances douces-amères et inattendues. Le meilleur terme pour décrire l'ouverture est peut-être celui de « calme ». C'est le caractère dominant de l'ensemble de la sonate car celle-ci ne s'aventure jamais dans les émotions fortes et les contrastes. Comme beaucoup d'œuvres de Schubert, elle exprime cet insaisissable état émo-

tionnel entre bonheur et tristesse. La mélancolie n'est pas loin, mais l'accomplissement en douceur non plus. Bien avant que Schubert n'écrive : « Quand je voulais chanter l'amour, il se transformait en douleur ; et quand je voulais chanter la douleur, elle se transformait pour moi en amour », il l'avait déjà exprimé en musique. Tout comme un rêve, la pièce n'aboutit pas tout à fait à une conclusion. Elle s'évanouit dans l'air.

Les œuvres de Schubert qui précèdent ses chefs-d'œuvre de la maturité valent la peine d'être explorées non seulement en raison de leur valeur en tant qu'étapes vers ceux-ci mais aussi en raison de leurs mérites propres et extraordinaires. Même à vingt ans, alors que le cours tragique de sa vie était encore inconnu, Schubert parvient à nous tirer les larmes.

Joseph Haydn: *Un piccolo divertimento* en fa mineur, Hob. XVII/6

Après deux chefs-d'œuvre de jeunes compositeurs, nous entrons avec cette pièce dans un tout autre monde. Composée en 1793, c'est l'une des dernières contributions de Haydn au répertoire pour instrument à clavier. C'est l'œuvre d'un homme âgé : aigri, amer et parfois emporté face au destin. L'écriture est très complexe et orchestrale, alors que l'atmosphère est funèbre. 1793 est l'année de la mort inattendue de Maria Anna von Genzinger, un amour probable de Haydn. Il est largement admis que sa mort est à l'origine de la composition de ce chef-d'œuvre. Le manuscrit comporte deux sections : deux variations et une longue coda. La coda semble avoir été ajoutée plus tard car Haydn a d'abord intitulé la pièce « Sonate », et l'a conclue par une codetta de cinq mesures. Une interprétation poétique possible serait que Haydn ait eu l'intention de composer une autre sonate pour piano avec les variations en tant que premier mouvement mais modifia sa pièce après avoir appris la mort de Maria Genzinger et ajouta la coda que nous connaissons, à la frontière entre folie et indignation. À la fin de la dernière mesure, Haydn écrit *laus Deo* [Louange à Dieu] à côté de *Fine*. Peu importe sa source d'inspiration, cette pièce est vraisemblablement associée à une relation personnelle. *Un piccolo divertimento* est un titre alternatif de cette pièce, au lieu du désormais connu *Andante con variazioni*. Nous avons préféré ce titre des plus charmants précisément parce qu'il met en évidence le décalage entre le contenu de cette pièce et les attentes de l'auditeur par rapport au style et au genre.

Fazıl Say: *Kara Toprak (La terre noire)*

La terre noire est une chanson folklorique du ménestrel turc Aşık Veysel (1894–1973). La chanson originale est accompagnée du *bağlama*, un instrument à cordes pincées qui rappelle le luth. Say reprend des éléments et des motifs de la mélodie, les réharmonise et les présente à l'auditeur d'une nouvelle façon. Il ne s'agit donc pas d'une transcription du chant populaire mais plutôt d'une réinvention.

Faire une fusion de la musique folklorique turque et de la musique classique occidentale est une tâche ardue. Elle peut facilement devenir une mauvaise imitation car le matériel original est très différent de la musique occidentale. Le compositeur a besoin d'un grand pouvoir d'innovation pour ajouter un élément folklorique à l'idiome classique.

L'innovation la plus frappante de Say est l'imitation du *bağlama* qu'il utilise au début et à la fin de la pièce obtenue en étouffant les cordes d'une main tout en jouant sur les touches de l'autre.

Je me suis accroché à beaucoup de choses cherchant des amies.

La seule amie qui m'est demeurée fidèle, c'est la terre noire.

Je me suis baladé en vain, épuisé pour rien

Ma seule fidèle amie, c'est la terre noire.

Je me suis attaché à beaucoup de belles

Je n'ai trouvé ni fidélité, ni avantage

J'ai pris tout ce que je veux de la terre

Ma seule fidèle amie, c'est la terre noire.

Aşık Veysel, extrait de *La terre noire* (traduction Kedistan)

Béla Bartók: *En plein air*, Sz. 81

1926 fut une année importante pour Bartók. Cette année-là, la Sonate pour piano, *En plein air* et le premier Concerto pour piano, tous des chefs-d'œuvre à part entière, ont vu le jour. De plus, cette suite marque un développement distinct dans l'écriture pianistique de Bartók. Selon ses termes, il était parvenu à la conclusion que le piano était par nature un instrument de percussion et qu'il devait être traité comme tel. Cette réalisation permit à Bartók de

découvrir de nouvelles couleurs qui n'avaient jusqu'alors jamais été exploitées au piano.

En plein air est une suite composée de cinq pièces distinctes. Celles-ci imitent les sonorités de la nature, l'évoquent et constituent l'un des rares exemples de musique non absolue de la plume de Bartók. La première pièce, *Avec tambours et fifres*, reprend une chanson populaire hongroise. Bartók parvient à imiter les sons distincts de chaque type de tambour et de fifre. La chanson folklorique fait également allusion aux racines chamaniques de la culture autochtone. L'atmosphère qu'il crée ressemble à un rituel fantastique.

La *Barcarolla* est une chanson mystérieuse. Ses principales composantes harmoniques sont des quarts qui obscurcissent la tension-résolution harmonique. Il s'agit peut-être d'un clin d'œil à Debussy que Bartók vénérât. La pièce est faite de trois couches : l'accompagnement, la cantilène et les secondes mineures staccato qui rehaussent la mélodie. Le mélange de notes mélodiques tenues avec des inflexions staccato et de l'accompagnement legato crée une ambiance sonore unique qui peut être comparée au mouvement lent du premier Concerto pour piano de Bartók. La métrique change constamment à l'image peut-être de l'eau, tout aussi imprévisible.

Musettes est une pièce aussi simple que possible. C'est cependant dans cette simplicité que réside son ingéniosité. D'innombrables compositeurs de l'époque baroque ont écrit des œuvres qui imitent la cornemuse. Bartók va encore plus loin : il imite non seulement la cornemuse, mais cherche aussi à recréer sa sonorité au piano. Ce n'est pas une musique embellie, idéalisée ; elle s'inspire simplement de ce qu'est vraiment l'instrument.

La pièce suivante, *Musiques nocturnes*, est l'une des merveilles de la littérature musicale, le fruit d'une inspiration extraordinaire et inimitable. « Attention, remarqua Bartók, ce n'est pas de la musique nocturne, c'est la musique de la nuit ». Cette fois, Bartók va bien au-delà de la recreation d'autres instruments sur le piano. Il recrée une scène de la forêt – un environnement fantastique que nous n'entendons pas seulement, mais que nous parvenons presque à nos représenter visuellement : les clusters évoquent les grillons qui pépient, le fa diès, un hibou... Les grenouilles et autres créatures de la nuit se joignent aussi. Puis, les sons de la forêt s'interrompent soudainement. Un choral mystérieux s'élève au-dessus des grillons. Est-ce la nature elle-même qui s'adresse à nous ? Après le choral, nous entendons une flûte de berger qui joue pour son propre plaisir. Pendant un bref instant, cette musique

se transforme en musique de danse, pour être à nouveau dispersée par le choral. Au-dessus du chœur envoûtant, la flûte continue à jouer comme si elle était enchantée. Et une fois de plus, la forêt prend le dessus : oiseaux, insectes, grenouilles... et la flûte.

Les accords sauvages déchirent le silence comme les cris d'une bête et de sa proie. *La chasse* commence dans l'exubérance. Après moins de deux minutes à couper le souffle, un rugissement puissant met fin à la pièce, pour le plus grand plaisir de l'interprète qui s'est battu avec la bête, c'est-à-dire le piano, pour sa vie ! Ces deux minutes sont parmi les plus éprouvantes de toute l'œuvre de Bartók. Tout de même, quelle façon de dépeindre une poursuite !

© *Can Çakmur* 2019

Fuyuhiko Sasaki: *Sacrifice*

Le compositeur et harpiste Fuyuhiko Sasaki est titulaire d'une licence et d'une maîtrise de l'Université des Arts de Tokyo où il a étudié la composition avec Toshiro Mayuzumi et Teizo Matsumura et la harpe avec Ayako Shinozaki. Très actif en tant que soliste, harpiste d'ensemble ainsi que d'orchestre dans la tradition occidentale, il est l'interprète le plus connu de l'ancienne harpe *kugo*, une réplique de l'instrument japonais du VIII^e siècle de la Collection Shōsōin Repository. Son œuvre pour piano *Sacrifice* (2017) est le résultat d'une commande du 10^{ième} Concours international de piano Hamamatsu qui s'est tenu en novembre 2018 à Hamamatsu, au Japon. Le compositeur a écrit à son sujet :

« Le titre de cette pièce, *Sacrifice*, a quelques significations sous-jacentes. Premièrement, c'est le sacrifice de Jésus-Christ sur la croix, car je suis chrétien. Deuxièmement, c'est le remords suscité par l'accident survenu à la centrale nucléaire de Fukushima Daiichi à la suite de l'important séisme survenu à l'est du Japon en 2011, qui a fait de la centrale le symbole des vies des populations locales sacrifiées pour l'électricité qu'elles consomment et qui, comme moi, vivent dans la zone métropolitaine. Troisièmement, c'est un hommage au travail de l'artiste que j'admire le plus – le dernier film d'Andreï Tarkovski, *Le sacrifice*. La quatrième signification est liée à des pensées personnelles probablement trop intimes pour être révélées ici.

Cette pièce pour piano seul cite les mélodies de deux pièces différentes. En première partie, j'ai ajouté un agrégat d'accords mineurs à un choral du Carême de l'époque de la Réforme en Allemagne, *O Lamm Gottes, unschuldig* (qui est chanté par le chœur *ripieno* dans l'introduction de la *Passion selon saint Mathieu* de Bach). Dans la seconde partie, j'ai composé de nouvelles variations sur un thème de la Passion à partir de ma propre musique – un solo de harpe intitulé *Winter · Solitude, Passion* – où j'ai librement utilisé des hauteurs qui ne peuvent être utilisées pour la musique de harpe en raison des limites de l'instrument. Le thème de cette passacaille est en si mineur. J'ai choisi cette tonalité parce que la sonorité de l'accord d'ouverture du Kyrie, la première section de la Messe en si mineur de Bach m'a fait une grande impression, et aussi parce que je savais que, dans la musique de cour japonaise ancienne, le *gagaku*, le mode qui prend la note de si en tant que tonique est appelé *Banshiki-cho* et symbolise l'« hiver » et le « noir ».

Le concept initial de cette section de passacaille était un ensemble plus large de variations. Cependant, comme cette pièce fait partie du répertoire de la compétition et qu'elle doit être jouée à l'intérieur d'une période déterminée, j'ai coupé beaucoup d'éléments afin qu'elle tienne dans le temps imparti. Finalement, cet exercice m'a aidé à éliminer les choses inutiles et à diriger la musique directement vers la croix. »

© *Mother Earth Co., Ltd 2017*

Le pianiste turc **Can Çakmur** (prononcé : Djahn Tchakmour) a remporté le premier prix du 10^{ème} Concours international de piano Hamamatsu en 2018 et du Concours international de piano d'Écosse en 2017. Çakmur s'est produit dans des salles de concert telles que l'Usher Hall à Edimbourg, la Salle Cortot à Paris, le Muziekgebouw à Eindhoven, la Philharmonie nationale de Lituanie, ACT City Hamamatsu et la salle Fazioli à Sacile ainsi que dans les plus importantes salles de concert de son pays. Il s'est également produit dans le cadre de prestigieux festivals de musique classique tels que le Festival de musique d'Istanbul en 2015 où il a été la tête d'affiche du concert d'ouverture en compagnie de l'Orchestre philharmonique Borusan d'Istanbul, ainsi que le Festival international de musique classique D-Marin (Bodrum). En 2014, à l'âge de seize ans, il a été invité à jouer au concert d'ouverture de la

saison de l'Orchestre symphonique d'Eskisehir. Il s'est produit avec des chefs tels que Thomas Søndergård, Ken Takaseki, Gürer Aykal, Sascha Goetzel et Modestas Barkauskas. Il a également joué à Ordu et Tokat, deux villes où la musique classique est rarement entendue, afin de faire connaître cette musique à un public plus large. Auteur et conférencier passionné, Çakmur écrit une chronique mensuelle pour le magazine de musique classique Andante depuis 2015 et anime ses propres concerts.

Né en 1997 à Ankara, Çakmur a commencé sa formation musicale auprès de Leyla Bekensir et d'Ayşe Kaptan. Ses études avec Jun Kanno et Emre Şen, avec qui il a travaillé pendant six ans, l'ont grandement influencé. En 2012, il est admis à la Schola Cantorum à Paris où il étudie auprès de Marcella Crudeli et obtient son Diplôme de virtuosité avec mention en 2014. Depuis 2012, il a eu la chance de travailler avec des musiciens comme Alan Weiss, Arie Vardi, Claudio Martinez-Mehner, Leslie Howard et Robert Levin. Il a reçu le Prix Jeune Musicien 2015 aux Donizetti Classical Music Awards à Istanbul, le Prix DAAD 2018 de l'Université de Musique Franz Liszt Weimar et le Prix Aydin Gün 2019 du Festival de Musique d'Istanbul pour son soutien professionnel. Çakmur poursuit actuellement ses études avec Grigory Gruzman à l'Université de musique Franz Liszt à Weimar et continue à travailler en privé avec Diane Andersen en Belgique.

Can Çakmur reçoit également une bourse de l'Académie internationale de musique du Liechtenstein et participe régulièrement aux semaines musicales intensives et aux activités proposées par l'Académie. Il fait partie du programme de bourses G & S Pekinel Young Musicians on the World Stages, soutenu par TUPRAS, et a reçu un piano à queue pour l'aider dans ses études.

www.cancakmur.com

L.v. ベートーヴェン／F. リスト：アダライード S.466 R.121

ドイツの抒情詩人フリードリヒ・フォン・マティソンの詩“アダライード”は不思議な作品である。この作品について語るべき良い言葉はなかなか見つからない。この詩は陳腐であまりに感傷的であり、巧みに書かれているとは言い難い。しかしながら、このどちらかと言えば標準以下とも言える詩がベートーヴェンやシューベルトをはじめ、多くの作曲家たちの想像力をかき立てた。特にベートーヴェンはこの詩を高く評価していたようである。彼がこの詩に音楽をつけたのは25歳頃であったが、作品をマティソンや出版社に送ることにはためらっていた。この曲が作品46として出版されたのはずっとあとのことである。出版の直前、ベートーヴェンはようやく詩人にこの歌曲を送ったのであった。それも驚くほどへりくだった、それでいて憧れに満ちた手紙とともに。大作家ゲーテの前では堂々とした態度を見せていたベートーヴェンだが、それほど評価の高くない詩人とはいえ、マティソンと会える期待で心を震わせていた。もっとも考えられるのは、詩としてのこの作品がどれほど駄作であったとしても、終生切望した「報われる恋」という幻影をベートーヴェンはそこに見出したからではないだろうか。出版された後、この歌曲は20世紀後半まで人気を博していたが、だいに流行らなくなっていた。

音楽的に見ると、“アダライード”は素晴らしい作品である。チャールズ・ローゼンは「ベートーヴェンの後期の作品は実際、初期の作品より古典的である」と論じる際、アダライードを例に挙げる。ベートーヴェンは自身にかなりの和声的自由さを許しているが、それはほとんどシューベルトの音楽を先取りしているかのようだ。歌の旋律は三連符の伴奏型の上で自由に動き、主調と同主調との間を行ったり来たりする。詩人はこの中で彼が会う自然の美しさを歌うが、それらは彼の愛するアダライードの名に集約されているようである。第2部Allegroは死のファンタジーである。詩人は恍惚の中、彼の墓に咲く花もまた「アダライード」と呼びかけるだろうと明言する。なぜなら、詩人にとって、（言ってみれば）死を超えても愛するということは、永遠の恋慕を最大限謳うことだからである。

他のベートーヴェンの作品の編曲と同様、リストは原曲に対してきわめて謙虚で忠実である。その書法はベートーヴェン自身のピアノ作品の手法をそのまま受け継いだかのようにある。リストが原曲に手を加えたのは、LarghettoとAllegroの間の大きなカデンツァであった。このカデンツァは、我々はそれを聴き慣れているという点を差し引いても、それをなくしてこの曲は成り立たないほど不可欠なものである。

F. シューベルト：ピアノソナタ 変ホ長調 D.568

シューベルトは、かねてよりピアノソナタのもっともすぐれた作曲家の一人としてのふさわしい地位を得ていた。彼の素晴らしい後期のピアノ作品の数々は今日、人類最大の功績の一つとして受け入れられている。とはいえ、広い目で見ると彼の初期のピアノ作品は、彼がどれだけ多作の作曲家であったかをその数で示すだけの、影のような存在であり続けている。歌曲作品とは異なり、ピアノソナタはシューベルトにとって自然なものではなかった。彼は多くのピアノソナタをさまざまな様式で書こうとしたが、結局ほとんど途中で匙を投げざるを得なかった。彼の最初期の歌曲ですら偉大な熟練さを書き示していたのとは対照的である。それらは天才の手によるたぐいまれな作品で、その多くは声楽家にとって主要なレパートリーであるのに対し、ピアノソナタはイ長調D. 664以外はほとんど顧みられることがなかった。しかしながら、初期ですら、数少ない完成されたソナタの中において、我々は驚くべき成熟さと独創性を見出すことができるだろう。自分の才を充分知っていたシューベルトは、あらゆる方面に限界を置かなかった。もしかしたら、後期の器楽作品に見られる詩心、ドラマ性、そして語り口の完全なる融合というものに彼はまだ到達していなかったかもしれないが、我々は彼が進もうとしていた道筋を目にすることはできるだろう。

このソナタは未完のソナタ変二長調D. 567を改作し、4楽章からなるソナタにしたものである。しかしながら、改作された年代を特定することは難しい。もしかしたらソナタ変二長調を未完のまま放り出してしまった直後の1818年かもしれないし、それより遅い1826年のことかもしれない。そうなるとこの作品は、ソナタ二長調D. 850やソナタト長調D. 894と同時期に書かれたものということになる。とはいえ、このソナタの核となるもの（変二長調D. 567）は間違いなく初期のものであり、あとになって最終的に手を加えられたといえよう。

シューベルトは20歳の時にはすでにはっきりとした独自のスタイルを確立していた。曲の冒頭の穏やかなオクターブのユニゾンによる変ホ長調の主和音、それに続くほろ苦さを感じさせるような思いがけない不協和音は、シューベルトの手法でしか生まれ得なかっただろう。この冒頭を一言で言うならば「静けさ」というのがもっともふさわしい。この「静けさ」がソナタ全体を支配している。というのも、この作品では強い感情や強烈なコントラストに囚われることが皆無だからである。シューベルトの多くの作品に見られるように、このソナタは幸福感和悲しみの間に潜む、とらえどころのない感情を表現している。哀愁も心を満たすような幸せも身近にある。シューベルトが「わたしが愛をうたおうとするとそれ

は悲しみになった。そこで悲しみをうたおうとするとそれは愛になった」と綴るよりはるか前に、彼はすでに音楽でそう語っていたのである。まさに夢と同様、この作品は必ずしも結論には達しない。音楽は淡い空気の中に消えていく。

シューベルトの初期の作品は、後期の傑作へ続く道筋として価値があるだけでなく、それ自体が称賛に値する作品であるがゆえに、大いに学ぶべきである。まだその後の人生がどれほど悲劇的な運命をたどるのかを知る由もない20歳の時でさえ、シューベルトの作品は我々に涙をもたらさないではいられない。

J. ハイドン：アンダンテと変奏 ヘ短調 Hob.XVII/6 (Un piccolo divertimento in F minor)

先の、若い作曲家たちによる2つの傑作のあと、私たちはまったく異なった世界へと足を踏み入れることになる。1793年に書かれたこの曲は、ハイドンの鍵盤楽器のための最後の作品の一つと数えられる。それは年老いた男の作品である。怒りっぽく、辛辣で、時に運命に対して激怒するような。その書法は非常に複雑でオーケストラ的である。そして葬送的な空気を醸し出している。1793年は、恐らくハイドンの秘めた恋の対象であったマリア・アンナ・フォン・ゲンツィンガー夫人の、予期せぬ死に接した年であった。草稿は2つの部分から成っている。すなわち2つの変奏と長いコーダである。このコーダは恐らく後から付け加えられたものであろう。なぜなら、ハイドンは当初この曲を“ソナタ”と呼んでおり、5小節からなるコデッタで終わっているからである。ハイドンはもともと新たなソナタを作曲するつもりで、その第1楽章を変奏形式にしようと考えていたものの、フォン・ゲンツィンガー夫人の訃報に接したため、作品を修正し、現在のような狂気と激怒の狭間のようなコーダを付け加えたと考えるのは想像が過ぎるだろうか。曲の最後にハイドンはFineに続いて“laus Deo”（神を賛美せよ）と書いている。いかなるものからのインスピレーションであったにせよ、この曲はハイドンにとって極めて個人的な事柄と深い関係があったに違いない。作品はアンダンテと変奏という曲名でよく知られているが、Un piccolo divertimentoという別名を持つ。我々はこの極めてチャーミングなタイトルの方を好むのではないだろうか。なぜなら、それはこの曲に込められた内容と、聴き手がタイトルから連想する様式やジャンルとの相違を強調するからである。

ファジル・サイ：ブラック・アース（黒い大地）

“黒い大地”はトルコの吟遊詩人アシュク・ヴェイセル(1894 - 1973)による民謡である。原曲となる歌はバグラマという、リュートを思い起こさせる楽器で伴奏される。サイは歌から素材とモチーフを使い、それに新たな和声付けをして、新しいスタイルで聴き手に披露している。それゆえ、これは民謡の編曲ではなく、どちらかと言うとモデルチェンジといえよう。

トルコ民謡と西洋音楽を融合させるのは危険な作業である。下手をすると冴えない模倣に終わってしまいかねない。なぜなら、原曲の素材は西洋音楽とはかけ離れたものだから。作曲者には、民謡的要素をクラシック音楽の語法に加えるための革新的な力が求められる。

サイの革新性でもっとも際立つのは、曲の冒頭とおしまいで用いているバグラマの模倣であろう。彼は、片方の手でピアノの弦を抑えながらもう一方の手で鍵盤を弾く内部奏法でそれをやり遂げた。

どれほど多くの友を抱きしめようとも

私の真の愛は黒い大地にとどまる

無駄に、ああ、無駄にさまようとも

私の真の愛は黒い大地にとどまる

どれほどの美が私をとらえようとも

真実も、価値も見出さなかった

私が望んだものはすべて大地がもたらしたもの

私の真の愛は黒い大地にとどまる

バルトーク・ベーラ：戸外にて Sz.81

1926年はバルトークにとって重要な年であった。この年はピアノソナタ、“戸外にて”、そしてピアノ協奏曲第1番を生み出したが、いずれも負けず劣らずの傑作である。加えて、この年はバルトークがピアノ曲において明らかな進歩を遂げた年でもあった。彼自身の言葉によると、バルトークは「（ここへきてようやく）ピアノという楽器は本質的に打楽器であり、そのように扱わなくてはいけないという結論に達した」のだった。この認識によって、バルトークはそれまでピアノでは決して得ることのなかった新しい色彩を発見することができたのである。

“戸外にて”は5曲からなる組曲である。それは自然界の響きを模倣し呼び起こす。またこの組曲はバルトークの作品の中でも数少ない標題音楽のよい例でもある。第1曲“笛と太鼓”はハンガリー民謡を手直したものである。バルトークはあらゆる種類の太鼓と笛のそれぞれ独特の響きを模倣することに成功した。この民謡はまた、ハンガリー固有の文化に根付いたシャーマニズムをほのめかす。なぜなら、幻想的な宗教儀式的雰囲気醸し出しているからである。

“舟歌”はミステリアスな歌である。主となるのは4度音程が形成する分散和音で、それが和声進行とその解決を不明瞭にしている。それはおそらくバルトークが崇拝していたドビュッシーへの傾倒ゆえだろう。この曲は3つの層からできている。すなわち伴奏、カンティレーナ、そして半音のスタッカート（それはあとになってメロディを強める）。長い音による旋律とそれを歪曲するようなスタッカートの組み合わせは、レガートで演奏される伴奏と相まってユニークな響きを生み出すが、これは彼のピアノ協奏曲第1番の緩徐楽章を思い起こさせる。拍子は常に変化するが、さながら水流も決してゆくえが予測できないからだろう。

“ミュゼット（バグパイプ）”は音楽としてこれ以上ないほど簡潔な曲である。その簡潔さの中にこの曲の持つ獨創性がある。バロック時代、数多の作曲家たちがバグパイプの音を模した作品を書いていたが、バルトークはその先を行っている。つまり、ただ単にバグパイプを模倣するのではなく、その響きをピアノで再現しようとした。それは決して美しく、理想化された音楽ではないが、ただひたすらバグパイプという楽器の本来の姿を描いている。

次の曲、“夜の音楽”は音楽史における奇跡、決して真似ることのできない驚くべき靈感である。バルトークは次のように述べている。「言っておくけど、これは“夜の音楽”ではない。夜という音楽なんだ」と。バルトークは、この曲において他の楽器の響きをピアノで再現する以上のことを行っている。森の情景を再現しているのだ。それは聞こえるだけではなく、ほとんど視覚化さえできる空想上の情景である。クラスターはリンリン鳴くこおろぎ、ファ#は鼻のように感じられ、そこに蛙やその他の動物も加わっていく。しかし、その時突然、森は声を潜める。こおろぎにかぶせてミステリアスなコラールが浮かび上がってくる。自然そのものが私たちに何かを語りかけているのだろうか？コラールに続いて聞こえるのは、自分の楽しみのために吹いている羊飼いの横笛である。一瞬、踊りに変化したかと思うと、それは再びコラールによって霧散してしまう。しつこく聞こえるコラールを尻目に、あたかも魔法にかかったかのような横笛の音が響き続ける。再び現れる森の音。鳥、虫、蛙…そして横笛。

野獣とその獲物の悲鳴のような荒々しい和音が静寂を切り裂く。“狩”は華々しく始まる。息もつかせぬような2分弱。力強い吠え声が曲を締めくくる。ピアノという人生の野獣と闘い抜いてきた演奏家にとって喜ばしいことに！この2分間はバルトークの作品の中でももっとも難儀なものの一つである。とはいえ、狩を描くうえでこれ以上のものがあるか！

© ジャン・チャクムル 2019

佐々木冬彦：SACRIFICE

佐々木冬彦は、1987年東京芸術大学音楽学部卒業、1990年同大学院修士課程修了。在学中、作曲を松村禎三、黛敏郎他の各氏に、ハープを篠崎史子氏に師事。現在は作曲家として、またハープ奏者としてソロ、アンサンブル、オーケストラなどで幅広く活躍中。また復元された古代アジアの大型ハープ「箜篌」（くご/原物は奈良正倉院収蔵）の演奏家の第一人者としても国内や海外での公演、音楽祭、録音等に数多く出演している。

SACRIFICEは、2018年11月に開催された第10回浜松国際ピアノコンクールの課題曲として作曲された。佐々木はこの曲に対し以下のように記している。

この曲名SACRIFICEにはいくつかの意味が込められている。第1には、私がクリスチャンであるから、キリストの十字架上の犠牲の意味が込められている。第2には、2011年の東日本大震災で福島第一原発が、首都圏で電気を使うわれわれの犠牲のしるしとなってしまったことへの悔恨の思いが込められている。第3には、私が最も尊敬している芸術家、アンドレイ・タルコフスキーの最後の映画「サクリファイス」(The Sacrifice)へのオマージュの気持ちが入っている。そして第4には個人的な思いも込められているが、あまりにプライベートなことなのでここにはそれは書かないでおく。

このピアノ独奏曲には二つの旋律が引用されている。前半ではドイツ宗教改革時代の受難節コラール0 Lamm Gottes, unschuldig (バッハのマタイ受難曲の導入合唱曲ではリピーエノによって歌われる)に短3和音を集積させた。後半では自作のハープ独奏曲「冬・孤独、受難曲」(Winter・Solitude, Passion)の受難曲主題を元に、ハープでは楽器の制約上使えなかった音を自由に使って新たな変奏曲を書いた。このパッサカリア主題はロ短調である。この調を選んだのは、バッハのロ短調ミサ曲の第1曲Kyrieの開始和音の響きが強烈に頭にあったこと、また、日本の雅楽ではロ音を中心音とする旋法が「冬」や「黒」を象徴する盤沙調（ばんしきちょう）の響きであることが頭にあったからである。

パッサカリアの部分は最初はもっと大規模な変奏曲を構想していた。しかしこれはコンクルの課題曲で制限時間が決まっているので、多くを削り制限時間いっぱい音楽をおさめた。結果的にはそれが余計なものを切り捨てて、音楽がまっすぐに十字架へと向かう展開をもたらしたと思う。

© Mother Earth Co., Ltd 2017

トルコ人ピアニスト、**ジャン・チャクムル**は、2017年スコットランド国際ピアノコンクール、続く2018年第10回浜松国際ピアノコンクールで第1位となった。

これまでに母国トルコの主なコンサートホールを始め、アッシャーホール（エディンバラ）、サルコルトー（パリ）、ムジークヘボウ（アイントホーフエン）、フィルハーモニックホール（リトアニア）、アクトシティ（浜松）、ファツィオリ・ホール（サチーレ）等の著名なホールで演奏した。

また2015年のイスタンブール音楽祭ではオープニングコンサートにてボルサン・イスタンブール・フィルと協演、またボドルム・Dマリン・国際音楽祭等の著名な音楽祭にも出演している。

2014年、16歳でキシヒル響のオープニングコンサートに招聘された。これまでにトマス・セナゴー、高関 健、サッシャ・ゲッツェ、モデスタス・パルカウスカス等著名な指揮者との協演も果たしている。

ライターや話し手としても熱心に取り組んでおり、2015年から毎月トルコの音楽雑誌「Andante」に寄稿したり、自身のコンサートでは司会も務めている。

1997年トルコ・アンカラ生まれ。レイラ・ベケンシル及びアイシェ・カプタンのもとで音楽を学び始め、6年間師事した菅野潤やエムレ・シェンに多大な影響を受ける。2012年、アンカラの高校を卒業後、パリのスコラ・カントルムにてマルセラ・クルデリに師事し、2014年首席で卒業。以来、アリエ・ヴァルディ、クラウディオ・マルティネス・メーヤー、レスリー・ハワード、ロバート・レヴィン等多くの著名な音楽家との演奏機会に恵まれる。

イスタンブールにてドニゼッティ・クラシック音楽賞の「2015年ヤング・ミュージシャン賞」、また、2018年にはフランツ・リスト・ヴァイマル音楽大学より大学の国際活動への貢献によりDAAD賞を受賞。リヒテンシュタイン国際音楽アカデミーからは奨学金を授与され、

ミュージック・ウィークや、アカデミーが提供する音楽活動に定期的に参加している。

現在ヴァイマル音楽大学のグリゴリー・グルツマン教授の指導のもと研鑽を積んでおり、同時にベルギーのダイアン・アンダーセンとの活動を継続。TUPRAS社をスポンサーに、ピアノデュオ、ペキネル姉妹が主導する若い演奏者が国際舞台で活躍することを目的とした音楽教育プロジェクト：G & S Pekinel Young Musicians on the World Stagesに選出され、研鑽のためのグランンドピアノが供与されている。

I should like to express my gratitude to Shigeru Kawai for providing a marvellous piano, and heartfelt thanks to master piano artisan Hidemi Okubo for his untiring, extraordinary work.

Can Çakmur

株式会社 河合楽器製作所



SACRIFICE

Music by FUYUHIKO SASAKI

© 2018 Mother Earth Co., Ltd, JAPAN

Piano score may be purchased here: <http://www.mother-earth-publishing.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: January 2019 at the ACTCity Hamamatsu Concert Hall, Japan
Producer and sound engineer: Ingo Petry (Take5 Music Production)
Piano technician: Hidemi Okubo

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 von Bahr

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Can Çakmur 2019

Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French); Mina Fukagawa (Japanese)

Cover photography: © Hamamatsu International Piano Competition

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-2430 © & © 2019, BIS Records AB, Sweden.

BIS-2430

