



without borders

BARTÓK MITROPOULOS SAYGUN ENESCU
CAN ÇAKMUR PIANO



BARTÓK, Béla (1881–1945)

Piano Sonata, BB 88, Sz. 80 (1926)

12'54

- | | | |
|------------|--------------------------------|------|
| [1] | I. <i>Allegro moderato</i> | 4'29 |
| [2] | II. <i>Sostenuto e pesante</i> | 4'47 |
| [3] | III. <i>Allegro molto</i> | 3'28 |

MITROPOULOS, Dimitri (1896–1960)

Passacaglia, Intermezzo e Fuga (1924)

(Ministry of Culture Musical Editions)

14'56

- | | | |
|------------|-------------|-------|
| [4] | Passacaglia | 10'05 |
| [5] | Intermezzo | 1'23 |
| [6] | Fuga | 3'19 |

SAYGUN, Ahmed Adnan (1907–91)

Piano Sonata, Op. 76 (1990)

(Peermusic Classical)

22'32

- | | | |
|-------------|--------------------|------|
| [7] | I. <i>Moderato</i> | 6'30 |
| [8] | II. <i>Allegro</i> | 3'57 |
| [9] | III. <i>Lento</i> | 5'34 |
| [10] | IV. <i>Allegro</i> | 6'12 |

ENESCU, George (1881–1955)

Piano Sonata No. 3 in D major

22'31

Op. 24 No. 3 (1933–35) (*Salabert*)

- | | | |
|------|--------------------------|------|
| [11] | I. Vivace con brio | 5'45 |
| [12] | II. Andantino cantabile | 8'41 |
| [13] | III. Allegro con spirito | 7'49 |

TT: 74'09

Can Çakmur piano

Instrumentarium:

Shigeru Kawai SK-EX Concert Grand Piano



It is a phenomenon of the late 19th century that actual research into folk music came to replace the previous practice of making crude re-harmonisations of traditional tunes without any consideration of their sources and musical content. The same treatment would be given to traditional-sounding tunes, composed in a rousing, stereotypical manner with the probable aim of pleasing national sentiment. An oft-maligned example is Liszt's early *Hungarian Rhapsodies* that utilise gypsy tunes for the delight of a 19th-century élite; later on, Liszt himself would realise what treasures were hidden in the music of the countryside.

On a purely musical level, using the essence of folk music as art supplied a very convincing solution to the dissolution of tonality. It opens up immense possibilities for a composer who is knowledgeable about the origins of the material. On another level, the Romantic longing for a rustic life can find fulfilment in such a return to the origins, without the kitsch and exaggerated sentimentalism of the 19th century. Field recordings bear testimony to a kind of music-making which can best be described as 'truthful'. As understood from a Romantic perspective there is very little aesthetic beauty in it, but what it offers in abundance is honest, pure emotion. Viewed in the context of archetypal *fin de siècle* music, such emotional honesty and directness was a rare if not unique quality.

The plainness of emotion that emanates from folk music is in great contrast to the nationalist plundering of the same source. The music of Béla Bartók or George Enescu does not seek to stir a nationalist response; the content of the music is too universal to achieve anything like that. As listeners we are moved by it, as the otherness of the musical language seems to connect with us in a very unexpected manner – almost as if in remembrance of a past we have never had.

However different their music may sound and however differently it may be composed, Bartók and Enescu – both born in what is now Romania – feed from the same source. In his *Passacaglia, Intermezzo and Fugue*, Dimitri Mitropoulos demon-

strates a conscious rejection of folk music, something which is fully understandable in light of the power dynamics in Greek cultural life at the time. Slightly later works (notably the *Cytheran Dances*) show him approaching folk music in a new light but they perhaps fall somewhat short of the ingenious composition that is the *Passacaglia, Intermezzo and Fugue*. Ahmed Adnan Saygun's relationship to the cultural policies of the young Turkish Republic is widely debated and in his Op. 76 Sonata the lack of a prominent connection to folk music (in comparison to his earlier works) is definitely noteworthy. Unlike Mitropoulos, however, Saygun does not reject the influence of folk music but instead reduces it to a foundation upon which the work is built.

The aim of this recording is therefore not to compare and contrast the national styles of different schools, but to approach the question of modernity through the lens of folk music. And in the light of the turbulent past and the dangerous rise of nationalism in these and other countries, I also find that Bartók's vision of a 'brotherhood of peoples' remains a beacon of hope.

Béla Bartók: Piano Sonata, Sz. 80

The year 1926 was an exceptional year for Bartók, not only for the composition of what were arguably his greatest piano works (*Out of Doors*, the First Piano Concerto and the Sonata) but also for the transformation his music underwent. The serialist tendencies in Improvisations, Op. 20, and the Violin Sonatas disappear definitively and conclusively in these works. Prior to the composition of the Sonata, Bartók had written: 'The piano is a percussive instrument by nature and could reach its complete potential only as such.' This is not to imply that Bartók had taken a simplistic route to musical conception: the astonishing variety of colours and inflections he achieves speak for itself. It is also apparent that the music approaches speech much more than singing, which results in a style that is richly differentiated in articulation and timing.

Folk music lies at the heart of Bartók's creativity. By the time he composed the Sonata, his assimilation of this source had reached such a degree that it is impossible to discern the border between creation, transformation and quotation. The second movement of the Sonata is a wonderful example of this: while a mourning song, a dirge, it is not marked as such. It is definitely not an arrangement of an existing tune, nor does it try to imitate an existing tune. It is also not *ersatz* folk music. The music is so organically complete that one cannot distinguish between the source material and the composition any more.

The first movement has elements of the *verbunkos* (a type of military recruitment song used in the Austro-Hungarian Empire) with its off-beat accents but these are juxtaposed with a theme that is reminiscent of Hungarian folk songs of a newer kind. This wealth of material is treated not melodically but motivically. Indeed, Bartók's mastery of dialectic discourse in the development rivals that of Beethoven in his middle period.

The final movement is a distinct departure from Bartók's earlier, heavy and slow endings. This is a jubilant dance in irregular rhythms ('Bulgarian rhythms' according to Bartók, *aksak* in Turkish literature according to Saygun's research). Here too Bartók manages to create an organic composition, with ingenious two-part counterpoint, avoiding the pitfall of writing a piece that is suspended between the concert hall and the village without belonging to either.

Dimitri Mitropoulos: Passacaglia, Intermezzo and Fugue (1924)

In order to assess this work of great complexity, it is crucial to place it in the historical context of the development of a Greek musical school. The patriotic tendencies I've outlined in the introduction were indeed dominant also in the music of Mitropoulos and his Greek contemporaries. Just as is the case with Bartók's early Rhapsody for piano, Op. 1, an earlier work by Mitropoulos, the virtuosic and heroic

A Greek Sonata, demonstrates this line of thought clearly. That work was heavily criticised by Busoni with whom Mitropoulos was studying at the time, something which seems to have led to a complete upheaval of Mitropoulos's compositional style. A further parallel with Bartók is that through Busoni's influence he was drawn to serialism and neo-classicism, both of which are apparent in the *Passacaglia, Intermezzo and Fugue*. In Athens, the reception of the work was hostile, and the composer was condemned for 'losing his creative powers'. His rising reputation as a conductor in the 1930s combined with a lack of understanding for his music led to Mitropoulos abandoning composition altogether, perhaps without having really formed a mature style. The intellectual depth of the *Passacaglia, Intermezzo and Fugue* also distances itself from extremes of passion. The objectivity and almost cold directness of this music can perhaps be read as the composer's critique of his own earlier work and influences. Even though there are certain signs of it in the few compositions written after the *Passacaglia, Intermezzo and Fugue*, it is difficult to guess if Mitropoulos's music would have taken an ethnomusicological turn in a way similar to Bartók's; however, I believe this extraordinary work demonstrates a crucial step in the discovery of a unique musical language that combines the local and the universal.

Ahmed Adnan Saygun: Piano Sonata, Op. 76

For the cultural revolution taking place in the new Republic of Turkey, a national compositional style was seen as a desirable tool. The aim was to arrive at a fusion between what was deemed to be 'Western' (namely harmony) and Turkish (namely melody). Adnan Saygun was one of the first composers to be sent to Europe, to Paris, to study Western music and to achieve the aforementioned fusion. This is by no means a rigid concept: it encompasses anything from more accessible works in the vein of Enescu's *Romanian Rhapsodies* (e.g. the dance suite *Köçekçe* by Ulvi Cemal

Erkin) to large-scale post-romantic works like Saygun's *Yunus Emre Oratorio* and complicated rhythmic studies (Saygun's Op. 38 *Études on Aksak Rhythms*). In the case of Saygun, it is not always easy to tell if the varying degrees of abstraction in his music stem from an inner drive or from societal expectations on him.

The Piano Sonata, Op. 76, was Saygun's final work, completed just days before his death. It is a supremely subjective and introspective work; and also one that perhaps gives a clue about his true relationship to folk music. The sonata seems to refer to folk music only on a theoretical level; it is woven into the very fabric of the piece in its usage of scales, chords and rhythms. His other influence, the Schola Cantorum in Paris, is much more conspicuous, especially in the sound and construction of the work. A favourite compositional device of César Franck, the return of earlier material in the finale resulting in a cyclic composition, is used to great effect here, leading up to a coda in which the faint glimmer of hope expressed in a G flat harmony is extinguished.

George Enescu: Piano Sonata No. 3 in D major, Op. 24

Enescu is said to have exclaimed 'You can *write* music?' at the age of 8, and this somewhat sceptical attitude towards notation is evident in most of his works. While assimilation, abstraction and ultimately re-creation or rejection of folk music was a common theme for all the composers presented here, a very strong argument can be made that this process was more natural with Enescu than with anyone else. The improvisatory quality of Enescu's music – including his Third Piano Sonata – radiates a natural affinity for the *village*, without sacrificing the compositional value of the *work*.

A dialectic discourse born out of the motivic treatment of folk music material, as in Bartók's Sonata, doesn't take place here. It seems rather that the folk elements themselves, while retaining their original integrity, metamorphose into sections of

a larger structure. Much like in late Beethoven, each element is not only recognisable as what it is but is also transfigured as a part of the whole.

During the course of the finale, this metamorphosis results in the fragmentation of previous material. This is forcibly terminated by the re-introduction of the first theme of the first movement – a ‘deus ex machina’ that leads what perhaps is one of the most ground-breaking piano works since the Liszt Sonata to its conclusion.

On a personal note, I can add that studying Enescu’s Sonata has been the most enriching musical experience I have had up to this point.

© Can Çakmur 2022

Can Çakmur (pronounced Djahn Tchakmur) is the first prize winner of the 2018 Hamamatsu International Piano Competition, where he also won the Chamber Music Prize, and of the Scottish International Piano Competition in 2017. He has performed at venues such as the Glasgow Royal Concert Hall, Eindhoven Muziekgebouw, Tokyo Opera City, Salle Cortot in Paris and Wigmore Hall, as well as the most important concert halls in his homeland Turkey. 2019 saw his débuts with Japanese and European orchestras including the Nagoya Philharmonic Orchestra, the Sapporo and Osaka Symphony Orchestras and the Royal Scottish National Orchestra, and he headlined the closing concert of the Festa Summer at the MUZA Kawasaki Symphony Hall with the Tokyo Symphony Orchestra conducted by Tadaaki Otaka. In December 2021 Çakmur performed a solo recital at the prestigious Fondation Louis Vuitton in Paris.

Released in 2019, his début disc received top marks from magazines and websites including *Diapason*, *ResMusica* and *Pizzicato*. It also won Çakmur an International Classical Music Award (ICMA) in the Solo Instrument category. Can Çakmur is a dedicated chamber musician, and collaborates with the cellist Jamal

Aliyev, the violinist Fenella Humphreys and the Borusan Quartet. An avid writer and speaker on music, he contributes to the Turkish music magazine *Andante* and often moderates his own concerts.

Born in 1997 in Ankara, Can Çakmur began his music education with Leyla Bekensir and Ayşe Kaptan. In 2012, he was accepted to La Schola Cantorum in Paris to work with Marcella Crudeli, and gained his Diplôme de virtuosité with highest honours in 2014. He currently pursues his studies with Grigory Gruzman at the University of Music Franz Liszt Weimar and continues to work privately with Diane Andersen in Belgium. Can Çakmur is part of the ‘G & S Pekinel Young Musicians on the World Stages’ scholarship programme, supported by Tüpřas, and has been granted a grand piano to aid his studies.

www.cancakmur.com

Also from Can Çakmur
Franz Liszt

Schwanengesang, Vierzehn Lieder von Franz Schubert, S. 560;

Quatre Valses oubliées, S. 215

BIS-2530

Supersonic *Pizzicato* · Joker Absolu *Crescendo Magazine* · Diapason d'or *Diapason*

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

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

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

„Mit Çan Çakmur ist ein neuer Stern am Pianist*innenhimmel aufgegangen ...
Möge er lange und so licht leuchten.“ *neue musikzeitung (nmz)*

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

Eigentlich kann man mein kompositorisches Schaffen, eben weil es aus dieser 3-fachen (ungar., rumän., slowak.) Quelle entspringt, als eine Verkörperung jener Integritäts-Idee betrachten, die heute in Ungarn so sehr betont wird. [...] Meine eigentliche Idee aber, deren ich mir – seitdem ich mich als Komponist gefunden habe – vollkommen bewusst bin, ist – die Verbrüderung der Völker, eine Verbrüderung trotz allem Krieg und Hader.

Dieser Idee versuche ich – soweit es meine Kräfte gestatten – in meiner Musik zu dienen; deshalb entziehe ich mich keinem Einflusse, mag er auch slowakischer, rumänischer, arabischer oder sonst irgendeiner Quelle entstammen. Nur muss die Quelle rein, frisch und gesund sein!

Béla Bartók in einem Brief vom 10. Januar 1931

Es ist ein Phänomen des späten 19. Jahrhunderts, dass tatsächliche Volksmusikforschung die frühere Praxis kruder Neuhammonisierung von Volksliedmelodien ohne Rücksicht auf deren Herkunft und musikalischen Inhalt ablöste. Die gleiche Behandlung erfuhren volkstümlich klingende Melodien, die in schwungvoll-stereotyper Weise wohl vor allem dazu komponiert wurden, dem Nationalgefühl zu schmeicheln. Ein vielgescholtener Beispiel sind Liszts frühe *Ungarische Rhapsodien*, die zum Entzücken einer Elite des 19. Jahrhunderts auf „Zigeuner“-Melodien zurückgreifen; später sollte Liszt selbst erkennen, welche Schätze die Musik aus dem Hinterland barg.

Die Substanz der Volks- in Kunstmusik zu überführen, war auf rein musikalischer Ebene ein sehr überzeugender Ausweg aus der Auflösung der Tonalität. Einem Komponisten, der um den Ursprung des Materials weiß, eröffnen sich immense Möglichkeiten. Auf einer anderen Ebene kann die romantische Sehnsucht nach urtümlichem Leben in einer solchen Rückbesinnung auf die Ursprünge ihre Erfüllung finden – ohne den Kitsch und die übertriebene Sentimentalität des 19. Jahrhunderts.

Feldaufnahmen zeugen von einer Musizierweise, die sich am besten als „wahrhaftig“ beschreiben lässt. Aus romantischer Sicht bietet sie nur wenig ästhetische Schönheit, doch wartet sie mit einer Fülle ehrlicher, reiner Gefühle auf. Im Kontext der archetypischen Musik des Fin de Siècle stellte eine solche emotionale Ehrlichkeit und Unmittelbarkeit eine seltene, wenn nicht gar einzigartige Qualität dar.

Die Schlichtheit der Gefühle, die von der Volksmusik ausgeht, steht in großem Gegensatz zu ihrer nationalistischen Ausplünderung. Der Musik von Béla Bartók oder George Enescu geht es nicht um die Erregung nationalistischer Empfindungen; ihr Inhalt ist zu universell, um auf derartiges abzuzielen. Als Zuhörer werden wir von ihr berührt, da sich die Andersartigkeit der musikalischen Sprache uns auf ganz unerwartete Weise mitzuteilen scheint – beinahe so, als erinnerten wir eine Vergangenheit, die wir nie erlebt haben.

So unterschiedlich ihre Musik auch klingen und komponiert sein mag: Bartók und Enescu – beide im heutigen Rumänien geboren – speisen sich aus derselben Quelle. Dimitri Mitropoulos' *Passacaglia, Intermezzo und Fuge* zeigt eine bewusste Absage an die Volksmusik, was angesichts der Machtverhältnisse im griechischen Kulturleben jener Zeit durchaus verständlich ist. Etwas spätere Werke (vor allem die *Kytherischen Tänze*) belegen, dass er sich der Volksmusik in einem neuen Licht näherte, aber sie bleiben vielleicht etwas hinter der genialen Leistung zurück, die die *Passacaglia, Intermezzo und Fuge* darstellt. Ahmed Adnan Sayguns Verhältnis zur Kulturpolitik der jungen türkischen Republik ist recht umstritten, und in seiner Sonate op. 76 ist die Abwesenheit eines ausgeprägten Bezugs zur Volksmusik (im Vergleich zu seinen früheren Werken) sicherlich bemerkenswert. Im Gegensatz zu Mitropoulos lehnt Saygun folkloristische Einflüsse jedoch nicht ab, sondern reduziert sie auf ein Fundament, auf dem das Werk aufgebaut ist.

Das Ziel der vorliegenden Einspielung ist also nicht, die Nationalstile verschiedener Schulen zu vergleichen und einander gegenüberzustellen, sondern die Sache

der Moderne durch die Brille der Volksmusik zu betrachten. Und angesichts der Turbulenzen der Vergangenheit und des gefährlichen Aufstiegs des Nationalismus in diesen und anderen Ländern finde ich zudem, dass Bartóks Vision einer „Verbrüderung der Völker“ immer noch ein Fanal der Hoffnung ist.

Béla Bartók: Klaviersonate Sz. 80

Das Jahr 1926 war für Bartók ein außergewöhnliches Jahr – nicht nur aufgrund der Komposition seiner vielleicht bedeutendsten Klavierwerke (*Im Freien*, das Klavierkonzert Nr. 1 und die Klaviersonate), sondern auch wegen der Wandlungen, die seine Musik erlebte. Die seriellen Tendenzen der Improvisationen op. 20 und der Violinsonaten verschwinden in diesen Werken auf schlüssige und endgültige Weise. Vor der Komposition der Sonate hatte Bartók geschrieben: „Das Klavier ist seinem Wesen nach ein Schlaginstrument und kann nur als solches sein volles Potenzial entfalten“. Das soll nicht heißen, dass Bartók es sich mit der musikalischen Konzeption einfach gemacht hätte: Die erstaunliche Vielfalt an Farben und Timbres, die er erreicht, spricht für sich selbst. Auch ist offenkundig, dass sich die Musik viel mehr der Sprache als dem Gesang nähert, was zu einem Stil führt, der hinsichtlich Artikulation und Timing hochdifferenziert ist.

Volksmusik steht im Zentrum von Bartóks Schaffen. Als er die Klaviersonate komponierte, hatte seine Anverwandlung dieses Materials einen solchen Grad erreicht, dass es unmöglich ist, zwischen Schöpfung, Transformation und Zitat irgend Grenzen zu ziehen. Der zweite Satz der Sonate ist hierfür ein wunderbares Beispiel: Obwohl ein Klagegesang, ist er nicht als solcher ausgewiesen. Es handelt sich hier definitiv nicht um die Bearbeitung einer existenten Melodie, noch wird versucht, eine existente Melodie zu imitieren. Auch ist dies keine Nachschöpfung im Sinne von Volksmusik. Die Musik ist so organisch vollendet, dass man nicht mehr zwischen Ausgangsmaterial und Komposition unterscheiden kann.

Der erste Satz enthält Elemente des *verbunkos* (ursprünglich ein Anwerbungslied für Soldaten in der österreichisch-ungarischen Monarchie) mit seinen taktwidrigen Akzenten, denen jedoch ein Thema gegenübergestellt wird, das an ungarische Volkslieder neueren Stils erinnert. Diese Fülle an Material wird nicht melodisch, sondern motivisch verarbeitet. Der dialektische Diskurs, den Bartók in der Durchführung entfaltet, steht demjenigen Beethovens in seiner mittleren Periode in nichts nach.

Der Finalsatz, ein jubilierender Tanz mit irregulärer Rhythmisierung (Bartók zufolge sind es „bulgarische Rhythmen“, während in der türkischen Literatur aufgrund der Forschungen Saygins auf den *aksak* verwiesen wird), hebt sich deutlich von Bartóks schweren und langsamen Schlüssen aus früherer Zeit ab. Auch hier gelingt Bartók eine organische Komposition mit raffiniertem zweistimmigem Kontrapunkt, die nicht das Schicksal ereilt, zwischen Konzertsaal und Dorf zu schwanken, ohne einem von beiden anzugehören.

Dimitri Mitropoulos: Passacaglia, Intermezzo und Fuge (1924)

Um dieses Werk in seiner enormen Komplexität angemessen zu beurteilen, muss man es in den historischen Kontext der Herausbildung einer griechischen national-musikalischen Schule stellen. Die patriotischen Tendenzen, die ich in der Einleitung skizziert habe, prägten auch die Musik von Mitropoulos und seiner griechischen Zeitgenossen. Ganz wie Bartóks frühe Rhapsodie für Klavier op. 1 bekundet Mitropoulos' *Eine Griechische Sonate*, ein virtuoses und heroisches Werk aus früheren Tagen, diese Mentalität nachdrücklich. Busoni, bei dem Mitropoulos zu dieser Zeit studierte, hat dieses Werk heftig kritisiert, was Mitropoulos offenbar zu einer völligen Neuorientierung seines Kompositionsstils veranlasst hat. Eine weitere Parallel zu Bartók besteht darin, dass Mitropoulos durch Busonis Einfluss mit seriellen Techniken und dem Neoklassizismus in Kontakt kam, die beide in *Passacaglia*,

Intermezzo und Fuge eine Rolle spielen. In Athen stieß das Werk auf Ablehnung, und man sagte dem Komponisten den „Verlust seiner schöpferischen Kräfte“ nach. Sein wachsendes Renommee als Dirigent in den 1930er Jahren führte zusammen mit einem Mangel an Verständnis für seine Musik dazu, dass Mitropoulos das Komponieren ganz aufgab, vielleicht ohne einen wirklich reifen Stil entwickelt zu haben. Die intellektuelle Tiefe von *Passacaglia, Intermezzo und Fuge* distanziert sich auch von Extremen der Leidenschaft. Die Objektivität und beinahe kalte Unmittelbarkeit dieser Musik kann vielleicht als Kritik des Komponisten an seinem eigenen Frühwerk und seinen Einflüssen verstanden werden. Auch wenn es in den wenigen Kompositionen, die nach *Passacaglia, Intermezzo und Fuge* entstanden sind, gewisse Anzeichen dafür gibt, lässt sich schwer sagen, ob Mitropoulos' Musik, ähnlich wie die von Bartók, eine ethnomusikalische Wendung genommen hätte; ich glaube jedoch, dass dieses außergewöhnliche Werk einen entscheidenden Schritt bei der Entdeckung einer einzigartigen musikalischen Sprache darstellt, die das Lokale mit dem Universellen verbindet.

Ahmed Adnan Saygun: Klaviersonate op. 76

Im Rahmen der kulturellen Revolution in der neuen türkischen Republik wurde ein nationaler Kompositionsstil als wünschenswertes Hilfsmittel angesehen. Ziel war eine Verschmelzung dessen, was als „westlich“ (d.h. Harmonik) und was als türkisch (d.h. Melodik) galt. Adnan Saygun war einer der ersten Komponisten, die nach Europa – genauer: Paris – geschickt wurden, um westliche Musik zu studieren und besagte Verschmelzung zu erreichen. Dabei handelt es sich keineswegs um ein starres Konzept: Es umfasst leichter zugängliche Werke in der Art von Enescu's *Rumänischen Rhapsodien* (z.B. die Tanzsuite *Köçekçe* von Ulvi Cemal Erkin) ebenso wie groß angelegte nachromantische Werke wie Sayguns Oratorium *Yunus Emre* oder komplexe rhythmische Studien (Sayguns Etüden op. 38 über Aksak-

Rhythmen). Im Fall von Saygun ist nicht immer leicht zu erkennen, ob der unterschiedliche Abstraktionsgrad seiner Musik auf inneren Antrieb oder auf gesellschaftliche Erwartungen an ihn zurückzuführen ist.

Die Klaviersonate op. 76 ist Saygungs letztes Werk, vollendet nur wenige Tage vor seinem Tod. Es ist ein äußerst subjektives und introspektives Werk, das vielleicht auch einen Hinweis auf seine wahre Beziehung zur Volksmusik gibt. Die Sonate scheint nur auf theoretischer Ebene mit der Volksmusik verbunden zu sein, welche durch die Verwendung von Skalen, Akkorden und Rhythmen in die Werkstruktur eingewoben ist. Weit auffälliger erscheint sein anderer Einfluss, die Schola Cantorum in Paris, vor allem hinsichtlich Klang und Werkanlage. Ein beliebtes kompositorisches Mittel von César Franck – die zyklische Wiederaufnahme früheren Materials im Finale – wird hier mit großer Wirkung eingesetzt und führt zu einer Coda, in der ein schwacher Ges-Dur-Hoffnungsschimmer schließlich erscheint.

George Enescu: Klaviersonate Nr. 3 D-Dur op. 24

Enescu soll im Alter von acht Jahren ausgerufen haben: „Du kannst Musik schreiben?“, und diese etwas skeptische Haltung gegenüber der Notation wird in den meisten seiner Werke deutlich. Obwohl die Anverwandlung, Abstraktion und letztliche Neuschöpfung oder Ablehnung der Volksmusik ein Thema für alle hier vorgestellten Komponisten war, lässt sich mit Bestimmtheit sagen, dass dieser Prozess Enescu näher lag als allen anderen. Die improvisatorische Qualität von Enescus Musik – einschließlich seiner Klaviersonate Nr. 3 – weist eine natürliche Affinität zum Dorf auf, ohne den kompositorischen Wert des *Werks* zu mindern.

Einen dialektischen Diskurs, der – wie in Bartóks Sonate – aus der motivischen Behandlung des folkloristischen Materials resultiert, gibt es hier nicht. Vielmehr scheint es, als verwandelten sich die folkloristischen Elemente unter Beibehaltung

ihrer ursprünglichen Integrität selber in Teile einer größeren Struktur. Ähnlich wie beim späten Beethoven ist jedes Element nicht nur als das erkennbar, was es ist, sondern zugleich als Teil des Ganzen.

Im Verlauf des Finales führt diese Metamorphose zu einer Zersplitterung des erklungenen Materials. Sie wird durch die Wiedereinführung des ersten Themas des ersten Satzes gewaltsam beendet – ein „deus ex machina“, der das vielleicht bahnbrechendste Klavierwerk seit Liszts h-moll-Sonate seinem Ende entgegenführt.

Aus meiner persönlichen Sicht möchte ich ergänzen, dass die Einstudierung von Enescus Sonate die bereicherndste musikalische Erfahrung war, die mir bis heute zuteilwurde.

© Can Çakmur 2022

Can Çakmur (sprich: Dschan Tschakmur) gewann 1. Preise bei der 10. Hamamatsu International Piano Competition 2018 (wo er auch mit dem Kammermusik-Preis ausgezeichnet wurde) und bei der Scottish International Piano Competition 2017. Er tritt in Sälen wie der Royal Concert Hall in Glasgow, dem Muziekgebouw Eindhoven, der Tokyo Opera City, der Salle Cortot in Paris, der Londoner Wigmore Hall und in den wichtigsten Konzertsälen seiner türkischen Heimat auf. 2019 gab er Debüts bei japanischen und europäischen Orchestern wie dem Nagoya Philharmonic Orchestra, den Symphonieorchestern von Sapporo und Osaka sowie dem Royal Scottish National Orchestra; beim Abschlusskonzert des Festa Summer in der MUZA Kawasaki Symphony Hall trat er als Hauptsolist mit dem Tokyo Symphony Orchestra unter der Leitung von Tadaaki Otaka auf. Im Dezember 2021 gab Çakmur einen Klavierabend in der renommierten Fondation Louis Vuitton in Paris.

Sein 2019 erschienenes Debütalbum erhielt Bestnoten von Zeitschriften und

Websites wie *Diapason*, *ResMusica* und *Pizzicato*; darüber hinaus wurde Çakmur für diese Einspielung mit dem International Classical Music Award (ICMA) in der Kategorie „SoloInstrument“ ausgezeichnet. Can Çakmur ist ein passionierter Kammermusiker und arbeitet mit dem Cellisten Jamal Aliyev, der Violinistin Fenella Humphreys und dem Borusan Quartet zusammen. Zudem ist er ein engagierter Autor und Redner, der Beiträge für das türkische Musikmagazin *Andante* verfasst und seine eigenen Konzerte oft moderiert.

1997 in Ankara geboren, begann Çakmur seine musikalische Ausbildung bei Leyla Bekensir und Ayşe Kaptan. 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. Zur Zeit studiert Çakmur bei Grigory Gruzman an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar und arbeitet weiterhin privat mit Diane Andersen in Belgien. Can Çakmur ist Teil des von Tüpraş geförderten Stipendienprogramms „G & S Pekinel Young Musicians on the World Stages“; zur Unterstützung seines Studiums wurde ihm ein Konzertflügel zur Verfügung gestellt.

www.cancakmur.com

Parce qu'elle jaillit de trois sources (hongroise, roumaine, slovaque), on peut considérer mon œuvre en tant que compositeur comme l'incarnation de cette idée d'intégrité sur laquelle on met beaucoup l'accent aujourd'hui en Hongrie. [...] Mais mon idée maîtresse véritable, celle qui me possède entièrement depuis que je suis compositeur, c'est celle de la fraternité de tous les peuples, envers et contre toute guerre, tout conflit.

J'essaie, autant que mes forces me le permettent, de servir cette idée par mes œuvres. C'est pour cela que je ne me soustrais à aucune influence, qu'elle provienne d'une source slovaque, roumaine, arabe ou de n'importe quel autre pays. Il faut seulement que cette source soit pure, fraîche et saine !

Béla Bartók, lettre datée du 10 janvier 1931

Le fait que de véritables recherches sur la musique populaire aient remplacé la pratique antérieure consistant à réharmoniser grossièrement des airs traditionnels sans tenir compte de leurs sources et de leur contenu musical est un phénomène de la fin du XIX^e siècle. Le même traitement peut être appliqué aux mélodies à l'allure traditionnelle composées dans un ton exalté et stéréotypé dans le but probable de flatter le sentiment national. Un exemple souvent calomnié est celui des premières *Rhapsodies hongroises* de Franz Liszt qui reprennent des airs tziganes pour le plaisir d'une élite du XIX^e siècle. Plus tard, Liszt lui-même réalisera quels trésors se cachaient dans la musique de la campagne.

Sur un plan purement musical, l'utilisation de l'essence de la musique populaire en tant qu'art a fourni une solution très convaincante face à la dissolution de la tonalité. Elle ouvre d'immenses possibilités pour un compositeur qui connaît les origines du matériau. Sur un autre plan, l'aspiration romantique à une vie rustique peut trouver son accomplissement dans un tel retour aux origines, sans le kitsch et le sentimentalisme exacerbé du XIX^e siècle. Les enregistrements sur le terrain

témoignent d'un type de création musicale que l'on peut qualifier d'« authentique ». Dans une perspective romantique, il n'y a que très peu de beauté esthétique dans cette musique, mais ce qu'en revanche elle offre en abondance est une émotion honnête et pure. Dans le contexte de la musique archétypale de cette fin du siècle, cette honnêteté et cette franchise émotionnelles étaient une qualité rare, voire unique.

La simplicité de l'émotion qui émane de la musique folklorique contraste fortement avec le pillage nationaliste de cette même source. La musique de Béla Bartók ou de George Enesco ne cherche pas à susciter une réaction nationaliste ; le contenu de leur musique est trop universel pour prétendre à un tel résultat. En tant qu'auditeurs, nous sommes émus par cette musique, car l'altérité du langage musical semble nous rejoindre de manière très inattendue – presque comme le souvenir d'un passé que nous n'avons jamais eu.

Aussi différentes que puisse être leur musique et la manière dont elle a été composée, Bartók et Enesco – tous deux nés dans ce qui est aujourd'hui la Roumanie – se nourrissent de la même source. Dans sa *Passacaglia, Intermezzo e Fuga*, Dimitri Mitropoulos témoigne d'un rejet délibéré de la musique folklorique, ce qui est tout à fait compréhensible à la lumière de la dynamique du pouvoir dans la vie culturelle grecque de l'époque. Des œuvres un peu plus tardives (notamment les *Danses de Cythère*) montrent qu'il aborda la musique folklorique sous un jour nouveau, mais elles se situent peut-être un peu en deçà de l'ingénieuse composition qu'est la *Passacaglia, Intermezzo e Fuga*. La relation d'Ahmed Adnan Saygun avec les politiques culturelles de la jeune République turque est largement débattue et, dans sa Sonate op. 76, l'absence d'un lien important avec la musique folklorique (par rapport à ses œuvres précédentes) est assurément à souligner. Cependant, contrairement à Mitropoulos, Saygun ne rejette pas l'influence de la musique folklorique mais la réduit plutôt à une base sur laquelle l'œuvre est construite.

Le but de cet enregistrement n'est donc pas de comparer et d'opposer les styles nationaux des différentes écoles, mais d'aborder la question de la modernité à travers le prisme de la musique populaire. Et à la lumière du passé turbulent et de la dangereuse montée du nationalisme dans ces pays et ailleurs, je trouve aussi que la vision de Bartók d'une « fraternité des peuples » constitue une lueur d'espoir.

Béla Bartók : Sonate pour piano, Sz. 80

1926 fut une année exceptionnelle pour Bartók, non seulement pour la composition de ce que l'on peut considérer comme ses plus grandes œuvres pour piano (*En plein air*, le premier Concerto pour piano et la Sonate), mais aussi pour la transformation que sa musique a subie. Les tendances sérielles des Improvisations op. 20 et des Sonates pour violon disparaissent définitivement dans ces œuvres. Avant la composition de la Sonate, Bartók avait écrit : « Le piano est par nature un instrument percussif et ne peut atteindre son plein potentiel que s'il est traité comme tel ». Ce qui ne veut pas dire que Bartók ait opté pour une solution facile pour sa conception musicale : l'étonnante palette de couleurs et d'accents qu'il déploie parle d'elle-même. Il est également évident que sa musique se rapproche beaucoup plus de la langue parlée que du chant, ce qui se traduit par un style hautement différencié en termes d'articulation et de métrique.

La musique folklorique est au cœur de la créativité de Bartók. Au moment où il composait la Sonate, son assimilation de cette source avait atteint un tel degré qu'il devint impossible de distinguer la frontière entre création, transformation et citation. Le deuxième mouvement de la Sonate en est un merveilleux exemple : bien qu'il s'agisse d'un chant funèbre, il n'est pas indiqué comme tel. Il ne s'agit pas plus d'un arrangement que d'une tentative d'imitation d'un air existant. Ce n'est pas non plus un ersatz de musique folklorique. La musique est si organiquement complète que l'on ne fait plus la distinction entre le matériau source et la composition.

Le premier mouvement fait entendre des éléments de *verbunkos* (un type de chanson de recrutement militaire utilisée dans l'Empire austro-hongrois) avec ses accents décalés, mais ceux-ci sont juxtaposés à un thème qui rappelle des chansons populaires hongroises d'un genre plus récent. Cette richesse de matériaux n'est pas traitée de manière mélodique mais motivique. En effet, la maîtrise du discours dialectique de Bartók dans le développement rivalise avec celle de Beethoven dans sa période intermédiaire.

Le mouvement final s'écarte nettement des conclusions lourdes et lentes caractéristiques de Bartók auparavant. Il s'agit d'une danse jubilatoire aux rythmes irréguliers (des « rythmes bulgares » selon Bartók, *aksak* dans la littérature turque selon les recherches de Saygun). Là encore, Bartók parvient à créer une composition organique au moyen d'un ingénieux contrepoint à deux voix, évitant l'écueil d'écrire une pièce se trouvant entre la salle de concert et le village et qui n'appartiendrait ni à l'une ni à l'autre.

Dimitri Mitropoulos : Passacaglia, Intermezzo e Fuga (1924)

Afin d'évaluer cette œuvre extrêmement complexe, il est crucial de la replacer dans le contexte historique du développement d'une école musicale grecque. Les tendances patriotiques évoquées dans l'introduction étaient tout aussi dominantes dans la musique de Mitropoulos et de ses contemporains grecs. Comme la Rhapsodie pour piano op. 1 de Bartók, une œuvre antérieure de Mitropoulos, *Une sonate grecque*, virtuose et héroïque, adopte clairement cette ligne de pensée. Cette œuvre a été fortement critiquée par Busoni avec qui Mitropoulos étudiait à l'époque provoquant semble-t-il un bouleversement complet du langage musical de ce dernier. Un autre parallèle avec Bartók est que, sous l'influence de Busoni, Mitropoulos a été attiré par le sérialisme et le néo-classicisme, tous deux manifestes dans la *Passacaglia, Intermezzo e Fuga*. À Athènes, l'œuvre fut accueillie avec hostilité et on

accusa le compositeur d'avoir « perdu son pouvoir créateur ». Sa réputation croissante en tant que chef d'orchestre dans les années 1930, jumelée à l'incompréhension face à sa musique, a conduit Mitropoulos à complètement abandonner la composition, sans peut-être être vraiment parvenu à la maturité. La profondeur intellectuelle de la *Passacaglia*, *Intermezzo e Fuga* s'éloigne également des extrêmes de la passion. L'objectivité et la franchise presque froide de cette musique peuvent être interprétées comme une critique du compositeur à l'égard de son travail antérieur et de ses influences. Même si l'on en trouve certains signes dans les quelques compositions écrites après la *Passacaglia*, *Intermezzo e Fuga*, il est difficile de déterminer dans quelle mesure la musique de Mitropoulos aurait pu prendre un tournant ethnomusicologique semblable à celle de Bartók. Je crois cependant que cette œuvre extraordinaire constitue une étape cruciale dans la découverte d'un langage musical unique qui combine local et universel.

Ahmed Adnan Saygun : Sonate pour piano op. 76

Pour la révolution culturelle qui se déroula dans la nouvelle République turque, un style de composition nationale était considéré comme un outil souhaitable. L'objectif était de parvenir à une fusion entre ce qui était considéré comme « occidental » (l'harmonie) et turc (la mélodie). Adnan Saygun a été l'un des premiers compositeurs à être envoyé en Europe, à Paris, pour y étudier la musique occidentale et réaliser cette fusion. Il ne s'agissait pas d'un concept rigide : il pouvait aussi bien s'agir d'œuvres plus accessibles, dans la veine des *Rhapsodies roumaines* d'Enesco (comme la suite de danse *Köçekçe* d'Ulvi Cemal Erkin), d'œuvres post-romantiques à grand déploiement, comme l'*Oratorio Yunus Emre* de Saygun, ou d'études rythmiques complexes (les *Études sur des rythmes aksak* de l'opus 38 de Saygun). Dans le cas de Saygun, il n'est pas toujours facile de dire si les différents degrés d'abstraction dans sa musique proviennent d'une pulsion intérieure ou des attentes

de la société à son égard.

La Sonate pour piano op. 76 est la dernière œuvre de Saygun, achevée quelques jours avant sa mort. Il s'agit d'une œuvre extrêmement personnelle et introspective qui donne peut-être un indice de sa véritable relation avec la musique folklorique. La sonate ne semble faire référence à la musique folklorique qu'à un niveau théorique : elle fait partie du tissu même de la pièce dans son utilisation des gammes, des accords et des rythmes. Son autre influence, la Schola Cantorum de Paris, est beaucoup plus manifeste, notamment dans la sonorité et la construction de l'œuvre. L'un des procédés de composition préférés de César Franck, le retour dans le finale d'un matériau exposé auparavant résultant en une composition cyclique, est utilisé ici avec beaucoup d'effet, menant à une coda dans laquelle la faible lueur d'espoir exprimée dans une harmonie en sol bémol s'éteint.

Georges Enesco : Sonate pour piano n° 3 en ré majeur op. 24

On dit qu'à l'âge de 8 ans, Enesco se serait exclamé : « On peut écrire de la musique ? ». Cette attitude quelque peu sceptique à l'égard de la notation est manifeste dans la plupart de ses compositions. Si l'assimilation, l'abstraction et, en fin de compte, la recréation ou le rejet de la musique folklorique sont des thèmes communs à tous les compositeurs présents sur cet enregistrement, on peut affirmer avec conviction que ce processus était plus naturel chez Enesco que chez quiconque. Le caractère improvisatoire de la musique d'Enesco – qui comprend sa troisième sonate pour piano – témoigne d'une affinité naturelle avec l'atmosphère villageoise, sans pour autant sacrifier la valeur compositionnelle de l'œuvre.

On ne retrouve pas ici de discours dialectique né du traitement motivique d'un matériau folklorique, comme dans la Sonate de Bartók. Il semble plutôt que les éléments folkloriques eux-mêmes, tout en conservant leur intégrité originale, se métamorphosent en sections d'une structure plus vaste. Comme dans les œuvres tardives

de Beethoven, chaque élément est non seulement reconnaissable en tant que tel, mais aussi transfiguré en tant que partie d'un tout.

Dans le finale, cette métamorphose entraîne la fragmentation du matériau énoncé auparavant. Ce processus est interrompu avec force par la réintroduction du premier thème du premier mouvement tel un « deus ex machina » qui mène à la conclusion de ce qui est peut-être l'une des œuvres pour piano les plus révolutionnaires depuis la Sonate de Liszt.

À titre personnel, j'aimerais ajouter que l'étude de la Sonate d'Enesco a été l'expérience musicale la plus enrichissante que j'ai vécue jusqu'à présent.

© Can Çakmur 2022

Can Çakmur (prononcé Djahn Tchakmur) est le premier prix du Concours international de piano Hamamatsu de 2018 où il a également remporté le Prix de musique de chambre ainsi que du Concours international de piano d'Écosse de 2017. Il s'est produit dans des salles de concert telles que le Glasgow Royal Concert Hall, le Eindhoven Muziekgebouw, l'Opéra de Tokyo, la Salle Cortot à Paris et le Wigmore Hall à Londres ainsi que dans les salles les plus importantes de sa Turquie natale. En 2019, il a fait ses débuts avec des orchestres japonais et européens dont l'Orchestre philharmonique de Nagoya, les orchestres symphoniques de Sapporo et d'Osaka et le Royal Scottish National Orchestra, et a été la tête d'affiche du concert de clôture de la Festa Summer au MUZA Kawasaki Symphony Hall avec l'Orchestre symphonique de Tokyo sous la direction de Tadaaki Otaka. En décembre 2021, Can Çakmur a donné un récital solo à la prestigieuse Fondation Louis Vuitton à Paris.

Paru en 2019, son premier enregistrement a reçu les meilleures notes de magazines et de sites web comme *Diapason*, *ResMusica* et *Pizzicato*. Cet enregistrement a également valu à Çakmur un prix international de musique classique (ICMA)

dans la catégorie « instrument solo ». Can Çakmur est un chambriste enthousiaste et collabore avec le violoncelliste Jamal Aliyev, la violoniste Fenella Humphreys et le Quatuor Borusan. Auteur et conférencier passionné, il contribue au magazine musical turc *Andante* et commente souvent ses propres concerts.

Né en 1997 à Ankara, Can Çakmur a fait ses études musicales auprès de Leyla Bekensir et de Ayşe Kaptan. En 2012, il a été accepté à la Schola Cantorum à Paris pour y travailler avec Marcella Crudeli et a obtenu son diplôme de virtuosité avec les plus hautes distinctions en 2014. En 2022, il poursuivait ses études avec Grigory Gruzman à l'Université de musique Franz-Liszt de Weimar et continuait de se perfectionner en privé auprès de Diane Andersen en Belgique. Can Çakmur fait partie du programme de bourses « G & S Pekinel Young Musicians on the World Stages », soutenu par Tüpraş, et a reçu un piano à queue pour l'encourager dans ses études.

www.cancakmur.com

Can Çakmur would like to thank the Hellenic Music Centre and Yannis Samprovalakis for providing the score of the Mitropoulos's *Passacaglia, Intermezzo e Fuga*.

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:	17th–20th May 2021 at Tonstudio Tessmar, Hanover, Germany
Producer and sound engineer:	Ingo Petry (Take5 Music Production)
Instrument technician:	Gerd Finkenstein
Equipment:	Microphones from Neumann, Sennheiser and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DAD, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations. Original format: 24-bit/96 kHz
Post-production:	Editing and mixing: Ingo Petry
Executive producer:	Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Can Çakmur 2022

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

Cover photography: Olives by Harry Metcalfe, <https://flic.kr/p/aKLqHi> (CC BY 2.0)

Photo of Can Çakmur: © Katharina Lütscher

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-2630 © 2022, BIS Records AB, Sweden.



BIS-2630