



SCHUBERT+

SCHUMANN

CAN ÇAKMUR piano



SCHUBERT, Franz (1797-1828)

Piano Sonata in D major, D 850 (1825) 37'08

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. <i>Allegro vivace</i> | 8'50 |
| 2 | II. <i>Con moto</i> | 10'41 |
| 3 | III. Scherzo. <i>Allegro vivace</i> - Trio | 8'59 |
| 4 | IV. Rondo. <i>Allegro moderato</i> | 8'17 |

SCHUMANN, Robert (1810-56)

Waldszenen, Op. 82 (1849-50) 20'54

- | | | |
|----|------------------------------|------|
| 5 | No. 1 Eintritt | 2'03 |
| 6 | No. 2 Jäger auf der Lauer | 1'23 |
| 7 | No. 3 Einsame Blumen | 2'26 |
| 8 | No. 4 Verrufene Stelle | 2'50 |
| 9 | No. 5 Freundliche Landschaft | 1'18 |
| 10 | No. 6 Herberge | 1'54 |
| 11 | No. 7 Vogel als Prophet | 2'35 |
| 12 | No. 8 Jagdlied | 2'36 |
| 13 | No. 9 Abschied | 3'21 |

Drei Phantasiestücke, Op. 111 (1851)

10'08

- | | | |
|----|---|------|
| 14 | No. 1 in C minor. <i>Sehr rasch, mit leidenschaftlichem Vortrag</i> | 2'23 |
| 15 | No. 2 in A flat major. <i>Ziemlich langsam</i> | 4'22 |
| 16 | No. 3 in C minor. <i>Kräftig und sehr markiert</i> | 3'21 |

Can Çakmur *piano*

TT: 69'14

Instrumentarium

Shigeru Kawai SK-EX Concert Grand Piano.



SHIGERU KAWAI

Schubert+ is a series of programmes that juxtaposes Schubert's complete major piano works (fragments excluded) with works by other composers that were inspired by Schubert's music. While making up a near complete anthology of Schubert's completed major piano music (with the only exceptions being the Fantasy, D2E, and Variations, D156), each disc is meant to be self-contained as a recital. This programme juxtaposes music by Schubert and Schumann to provide a springboard for a philosophical discussion about naturalism in German Romanticism and subtext thereof.

Schubert+ ist eine Programmreihe, die alle großen Klavierwerke Schuberts (ohne die Fragmente) mit Werken anderer Komponisten verknüpft, die von Schuberts Musik inspiriert wurden. Auf diese Weise entsteht eine fast vollständige Gesamteinspielung von Schuberts großen, vollendeten Klavierkompositionen (lediglich die Fantasie D 2E und die Variationen D 156 sind nicht enthalten), zugleich aber ist jedes Album als eigenständiges Rezital angelegt. Dieses Programm stellt Musik von Schubert und Schumann einander gegenüber, um den Ausgangspunkt für eine philosophische Diskussion über den Naturalismus in der deutschen Romantik und dessen Subtext zu bilden.

Schubert+ propose une série de programmes qui juxtaposent l'intégralité des œuvres majeures pour piano de Schubert (à l'exception des fragments) avec des œuvres d'autres compositeurs inspirés par sa musique. Tout en constituant une anthologie presque complète des compositions pour piano importantes et achevées de Schubert (à l'exception de la Fantaisie D 2E et des Variations D 156), chaque disque est conçu comme un récital autonome. Le programme de ce récital présente une oeuvre de Schubert et deux de Schumann en guise de de point de départ à une discussion philosophique consacré au naturalisme dans le romantisme allemand et à message implicite.

There has been a large amount of literature showcasing Schumann's praise and criticism of Schubert, and as such it is only necessary to quote a short section from an article Schumann wrote in 1838 of the newly published late works by Schubert: "Ten years ago I should have declared, without more ado, that these lately published works were the finest in the world, and, compared with the productions of today, such they still appear to me."

Without dissecting every little turn of phrase Schumann used to analyse and over-analyse Schubert's impact on him, it should suffice to say that Schumann held Schubert in the greatest esteem and was one of the first to recognise him as one of the most visionary composers to live. This alone would have justified this specific coupling.

I find it particularly interesting to take these two composers with their shared affinity for literature to approach the philosophical concept of Humankind and Nature in German Romanticism. The Vienna Congress of 1814–15 marked a turning point in the perception of the Enlightenment ideals. If Kant and Hegel, broadly speaking, stand in for reason either being transcendental or dialectical in process, the disillusionment in the aftermath of the Napoleonic Wars lead to a stronger embrace and metamorphosis of the early Romantic mysticism of Novalis and Friedrich Schlegel. Schubert knew their poetry and by 1825 – the year D 850 Sonata was composed – had already set several of their poems to music, notably *Nachthymne*, D 687 (Hymn to the Night) by Novalis and *Im Walde*, D 708 (In the forest) by Schlegel. Whereas in Schlegel and Novalis, we can recognise Nature finds itself beyond reason, yet as something out of which reason can develop, in later Romantic poetry we see Nature to be an impervious singularity which is set in positive contrast to the man-made, the city, the urban: a place where the wounded heart goes to heal.

In light of the aforementioned political events, this yearning for the forest and the mythical past which becomes the present are the visible symptoms of

a figurative and literal escapism which manifests itself as a defensive reaction to the broken premise of the Enlightenment. However, the censorship which the poetry was subjected to also meant that the same metaphors gained a political subtext, as in the case of the song cycle *Winterreise* as surveyed by English tenor Ian Bostridge in his excellent book *Schubert's Winter Journey: Anatomy of an Obsession* (Knopf, 2015). The challenge of deciphering the layers of subtext in poetry is compounded in the case of absolute music. As such, the works performed here leave ample room for interpretation of their meaning: there is no way of certainly knowing if the harmless marching finale of the Schubert Sonata hides yet another layer of drama or allusions to the mystical visions of Schubert's Novalis and Schlegel settings.

The **Sonata in D major, D 850** was composed in 1825 during Schubert's journey to various spa towns around Austria, mainly in Bad Gastein. The Alpine scenery certainly sparked his imagination and possibly recalled the many songs of millers, hunters, forests and mountains he composed. Here, Schubert approaches the mythical visions of the poet Ludwig Tieck. The movement begins with horn calls and roaring triplets as if in chase of game. There is nothing literal about the hunt, rather a fantastical, magical element to it which takes form in an echoing alpine horn. We follow the music of a hunter; as opposed to that of the farm dwelling, good natured miller. Only here, the hunter is not the rugged antagonist from *Die schöne Müllerin* but the green hunter of Tieck's fairytale *Der Runenberg* who heeded the call of the mountains to still the restlessness of his heart.

The second movement contrasts the content and the happiness of the middle part of *Die schöne Müllerin* with the drive and the yearning towards nature. The horn calls are entirely absent in the first section while the second, passionate, is filled with them. It is the archetypical German romantic drama: a choice between a stable, honourable life in civilisation and heeding the call of the forest myths, of Lorelei, of the queen of the elves of Schumann's

Dichters Genesung (The poet's recovery), Op. 36 N° 5 and the sort. The ending brings those two elements from both sections together. I am wary of attributing certain philosophical values to the art retrospectively, yet this ending recalls strongly the vision of Novalis that the human reason is an inevitable result of the Nature's processes.

I can't help but wonder if Schubert didn't borrow the tunes he uses in the last two movements from an anonymous fiddler in Bad Gastein. Schubert's tunes have often a very folk music-like flair and many have in fact turned into folk music such as his song *Der Lindenbaum* (The Linden Tree) from *Winterreise* which became *Am Brunnen vor dem Tore* (At the fountain outside the gate). Here though, to paraphrase Béla Bartók, the material seems wholly undefiled, even more so than elsewhere in Schubert's oeuvre. The soft ending of the Sonata lends itself to the question: was this whole story in fact a dream which dissipates like will-o'-the-wisp?

Robert Schumann's *Waldszenen*, **Op. 82** (Forest Scenes) follows the same line of inspiration as the Schubert sonata. Being of the generation that followed Schubert, Schumann was born into an artistic sphere which cherished the fantastical, the mystical beyond the logical and the proportionate. The texts Schumann often chooses for his songs are the best indicator for this tendency. Especially the early cycle, the *Kerner-Lieder*, Op. 35, seems to be a precursor to this cycle. Where the topics of most poems chosen for his Op. 35 betray feelings of melancholy and sickness for which the remedy is the forest, *Waldszenen* is distinctly more idyllic. Even the 'conflict' within the cycle, *Verrufene Stelle* (Haunted place) and especially *Vogel als Prophet* (Bird as Prophet), have a distinctly fantastic and fairy tale-like feeling.

For most Germans, both then and now, the forest is a place of repose, a place where things are how they are *supposed* to be. The act of going to the forest, as evidenced by the poem by Gustav Pfarrer Schumann chose retrospectively for the

cover of the first edition of the score is an act to restore the calm of the human soul:

“Come along, leave the tumult of the marketplace,
leave the miasma that enshrouds thy heart,
and breathe free once again:
Come along with us into the green woods!”

In this act of going to the forest on one hand is a manifestation of the philosophical debate about man and the nature, it is on the other hand a sort of a fad much like the Werther-craze couple of decades earlier. The immediate success of this Schumann cycle is proof of this.

Despite taking on a topic which, at that time, was relieved of much of its philosophical weight, Schumann manages here to convey an innocent sincerity. Perhaps this can be attributed to the unrest of the failed 1848–49 revolutions in Germany: escapism has always been a vent to protect the sanity of the people. This makes the final number, *Abschied* (Farewell), all the more emotional: it is not only the depiction of departure from the mystical forest, but at the same time the return to the turmoil of political uncertainty.

“The shade is softly spreading,
a breath of evening wafts through the vale;
only distant peaks extend a cheerful greeting
to the last ray of sunlight.”

When seen from this perspective, the ever so slightly kitsch sentimentality of this cycle takes on a much more earnest tone. The wonderful world Schumann creates with these pieces must have been an island of respite for the whole family.

The reason for including Schumann’s *Three Phantasiestücke*, Op. 111 in this program is mainly because of the uncanny similarity between the second piece of the

set and the slow movement of the Schubert Sonata. I don't believe the resemblance is intentional. I think this is rather the result of Schumann's earlier obsession with Schubert seeping into his creative process. This work as a whole is one of his most approachable late compositions and like many others (the Violin Concerto, the Cello Concerto, the Violin Sonata No. 3, *Märchenerzählungen* etc.) ends with a march. Regarding Schumann's late style, pianist and musicologist Robert Levin gave me the most succinct analysis: "At the first glance, the harmonies appear normal, healthy even. However, the further you listen, the greater the disquiet becomes. There is something very subtly wrong with this music – which also makes it so touching."

© *Can Çakmur 2026*

I wish to thank Clara Reinisch, Barış Çakmur and Carlo Serra for their invaluable contributions to this booklet.

Can Çakmur is first prize winner of the 10th Hamamatsu International Piano Competition in 2018 and the Scottish International Piano Competition in 2017. His recordings have earned consecutive International Classical Music Awards Awards (ICMA) – an unprecedented feat – for Young Artist of the Year (2020) and Solo Recording of the Year (2019 and 2025) alongside distinctions such as “Choc de *Classica*”, Diapason d’Or, Supersonic, Record Geijitsu Selection and Editor’s Choice by *Gramophone*.

In 2023, he embarked on a recording project with BIS in which Schubert’s piano works are combined with works inspired by him, to be completed by 2028. Bryce Morrison (*International Piano*) praised the series in these terms: “Truly great recordings of Schubert’s piano sonatas are rare... but I know of few to match Can Çakmur’s supple and penetrating confirmation of Schubert’s genius.”

Can Çakmur studied with Emre Şen, Jun Kanno, Marcella Crudeli, Diane Andersen, and Grigory Gruzman, supported by the G & S Pekinel Foundation. He has since appeared at Wigmore Hall in London, the Berlin Philharmonie, Tokyo’s Suntory Hall, L’Arsenal, and major venues across Turkey. In 2023, he toured with the Istanbul State Symphony for the Republic’s centenary and in 2024, he inaugurated Liszt’s restored piano in Weimar. His performances have aired on BBC, Radio France, Arte, NHK, TRT, and others. As a chamber musician, he collaborates with Veriko Tchumburidze, Dorukhan Doruk, Alexandre Castro-Balbi, and Dominik Wagner. In 2022 he was appointed to a piano professorship at the Trinity Laban Conservatoire for Music and Dance in London.

www.cancakmur.com

Es gibt viel Literatur, die Schumanns Lob und Kritik an Schubert aufzeigt, und so ist es nur notwendig, einen kurzen Abschnitt aus einem Artikel zu zitieren, den Schumann 1838 über die neu erschienenen späten Werke Schuberts schrieb: „Vor zehn Jahren also würde ich diese zuletzt erschienenen Werke ohne Weiteres den schönsten der Welt beigezählt haben, und zu den Leistungen der Gegenwart gehalten sind sie mir das auch jetzt.“

Ohne jede kleine Wendung, mit der Schumann den Einfluss Schuberts auf ihn analysierte und überanalysierte, zu sezieren, sollte es genügen zu sagen, dass Schumann Schubert in höchstem Maße schätzte und zu den ersten gehörte, die ihn als einen der visionärsten lebenden Komponisten anerkannte. Das allein hätte schon diese spezielle Kombination gerechtfertigt.

Ich finde es besonders interessant, diese beiden Komponisten in ihrer gemeinsamen Affinität zur Literatur zu betrachten, um sich dem philosophischen Konzept von Mensch und Natur in der deutschen Romantik zu nähern. Der Wiener Kongress von 1814–15 markierte einen Wendepunkt in der Wahrnehmung der Ideale der Aufklärung. Stehen Kant und Hegel im Großen und Ganzen für eine transzendente oder dialektische Vernunft, so führte die Ernüchterung nach den Napoleonischen Kriegen zu einer Metamorphose und stärkeren Hinwendung zu der frühromantischen Mystik von Novalis und Friedrich Schlegel. Schubert kannte ihre Werke und hatte bereits 1825 – dem Jahr, in dem die Sonate D 850 komponiert wurde – mehrere ihrer Gedichte vertont, allen voran *Nachthymne*, D 687 (Novalis) und *Im Walde*, D 708 (Schlegel). Während wir bei Schlegel und Novalis erkennen können, dass sich die Natur jenseits der Vernunft befindet, jedoch als etwas, aus dem sich die Vernunft entwickeln kann, sehen wir in der späteren romantischen Dichtung die Natur als unergründliche, einzigartige Wesenheit, die in positivem Kontrast zum vom Menschen Geschaffenen, der Stadt, dem Urbanen steht: ein Ort, an den das verwundete Herz geht, um zu heilen.

Diese Sehnsucht nach dem Wald und der mythischen Vergangenheit, die

zur Gegenwart wird, ist angesichts der erwähnten politischen Ereignisse das sichtbare Symptom eines bildlichen und wörtlichen Eskapismus, der sich als Abwehrreaktion auf die gebrochene Prämisse der Aufklärung manifestiert. Die Zensur, der die Dichtung unterworfen war, bedeutete jedoch auch, dass dieselben Metaphern einen politischen Subtext erhielten, wie im Fall des Liederzyklus *Winterreise*, den der englische Tenor Ian Bostridge in seinem ausgezeichneten Buch *Schubert's Winter Journey: Anatomy of an Obsession* (Knopf, 2015) beschreibt. Die Herausforderung, die Schichten des Subtextes in der Poesie zu entschlüsseln, wird im Fall der absoluten Musik noch verstärkt. So lassen die hier aufgeführten Werke viel Raum für Interpretationen: Es lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob sich hinter dem harmlosen Marschfinale der Schubert-Sonate eine weitere Ebene des Dramas oder Anspielungen auf die mystischen Visionen von Schuberts Novalis- und Schlegel-Vertonungen verbergen.

Die **Sonate in D-Dur, D 850**, wurde 1825 während Schuberts Reise zu verschiedenen Kurorten in Österreich komponiert, hauptsächlich in Bad Gastein. Die Alpenlandschaft regte sicherlich seine Fantasie an und erinnerte möglicherweise an die vielen Lieder von Müllern, Jägern, Wäldern und Bergen, die er komponierte. Hier nähert sich Schubert den mythischen Visionen des Dichters Ludwig Tieck. Der Satz beginnt mit Hornrufen und röhrenden Triolen, als sei man auf der Jagd nach Wild. Die Jagd ist nicht wörtlich zu nehmen, sie hat vielmehr ein fantastisches, magisches Element, das in einem widerhallenden Alphorn Gestalt annimmt. Wir folgen der Musik eines Jägers, im Gegensatz zu der des bauerlichen, gutmütigen Müllers. Nur ist der Jäger hier nicht der schroffe Antagonist aus *Die schöne Müllerin*, sondern der grüne Jäger aus Tiecks Märchen *Der Runenberg*, der dem Ruf der Berge folgt, um die Unruhe seines Herzens zu stillen.

Der zweite Satz kontrastiert den Inhalt und das Glück des Mittelteils von *Die schöne Müllerin* mit dem Drängen und der Sehnsucht nach der Natur. Die Hornrufe fehlen im ersten Teil gänzlich, während der zweite, leidenschaftliche

Teil von ihnen erfüllt ist. Es ist das archetypische deutsche Romantikdrama: die Wahl zwischen einem stabilen, ehrenhaften Leben in der Zivilisation und dem Ruf der Waldmythen, der Lorelei, der Elfenkönigin aus Schumanns *Dichters Genesung*, op. 36 Nr. 5 und ähnlichem. Der Schluss bringt diese beiden Elemente aus beiden Teilen zusammen. Ich hüte mich, der Kunst im Nachhinein bestimmte philosophische Werte zuzuschreiben, aber dieser Schluss erinnert stark an die Vision von Novalis, dass die menschliche Vernunft ein unvermeidliches Ergebnis der Prozesse der Natur ist.

Ich kann nicht umhin, mich zu fragen, ob Schubert die Melodien, die er in den letzten beiden Sätzen verwendet, nicht von einem anonymen Fiedler in Bad Gastein entliehen hat. Schuberts Melodien haben oft ein sehr volkstümliches Flair, und viele sind tatsächlich zu Volksmusik geworden, wie zum Beispiel sein Lied *Der Lindenbaum* aus der *Winterreise*, das zu *Am Brunnen vor dem Tore* wurde. Hier jedoch, um Béla Bartók zu paraphrasieren, scheint das Material völlig unbefleckt zu sein, mehr noch als anderswo in Schuberts Werk. Der sanfte Schluss der Sonate wirft die Frage auf: War diese ganze Geschichte in Wirklichkeit ein Traum, der sich wie ein Irrlicht auflöst?

Robert Schumanns ***Waldszenen*, op. 82**, folgen der gleichen Inspirationslinie wie die Schubert-Sonate. Als Angehöriger der Nachfolgegeneration Schuberts wurde Schumann in eine künstlerische Sphäre hineingeboren, die das Fantastische, das Mystische jenseits des Logischen und Proportionalen schätzte. Die Texte, die Schumann oft für seine Lieder wählt, sind der beste Indikator für diese Tendenz. Besonders die frühen *Kerner-Lieder*, op. 35 scheinen Vorläufer dieses Zyklus zu sein. Während die Themen der meisten Gedichte, die er für sein Op. 35 auswählte, Gefühle von Melancholie und Krankheit verraten, für die der Wald das Heilmittel ist, sind *die Waldszenen* deutlich idyllischer. Selbst die „Konflikte“ innerhalb des Zyklus, *Verrufene Stelle* und vor allem *Vogel als Prophet*, haben einen ausgesprochen fantastischen und märchenhaften Charakter.

Für die meisten Deutschen, damals wie heute, ist der Wald ein Ort der Ruhe, ein Ort, an dem alles so ist, wie es sein *soll*. Der Gang in den Wald, wie er in dem Gedicht von Gustav Pfarrerius, das Schumann nachträglich für den Umschlag der Erstausgabe der Partitur wählte, zum Ausdruck kommt, ist ein Akt der Wiederherstellung der Ruhe der menschlichen Seele:

„Komm mit, verlaß das Marktgeschrei,
Verlaß den Qualm, der sich dir ballt
Um's Herz, und athme wieder frei;
Komm mit uns in den grünen Wald!“

In diesem Akt, in den Wald zu gehen, manifestiert sich einerseits die philosophische Debatte über den Menschen und die Natur, andererseits ist es eine Art Modeerscheinung, ähnlich wie der Werther-Wahn einige Jahrzehnte zuvor. Der unmittelbare Erfolg dieses Schumann-Zyklus ist ein Beweis dafür.

Obwohl Schumann sich eines Themas annimmt, das zu jener Zeit von einem Großteil seines philosophischen Gewichts befreit war, gelingt es ihm, eine unschuldige Ernsthaftigkeit zu vermitteln. Vielleicht ist dies auf die Unruhe der gescheiterten Revolutionen von 1848–49 in Deutschland zurückzuführen: Eskapismus war schon immer ein Ventil, um die geistige Gesundheit des Volkes zu schützen. Umso emotionaler ist die Schlussnummer *Abschied*: Sie ist nicht nur die Darstellung des Abschieds vom mystischen Wald, sondern zugleich die Rückkehr in die Wirren der politischen Unsicherheit.

„Leise dringt der Schatten weiter,
Abendhauch schon weht durch's Thal,
Ferne Höhn nur grüßen heiter
Noch den letzten Sonnenstrahl.“

So gesehen bekommt die leicht kitschige Sentimentalität dieses Zyklus einen viel ernsteren Ton. Die wunderbare Welt, die Schumann mit diesen Stücken erschafft, muss für die ganze Familie eine Insel der Erholung gewesen sein.

Der Grund für die Aufnahme von Schumanns **Drei Phantasiestücke, op. 111** in dieses Programm liegt vor allem in der verblüffenden Ähnlichkeit zwischen dem zweiten Stück der Reihe und dem langsamen Satz der Schubert-Sonate. Ich glaube nicht, dass die Ähnlichkeit beabsichtigt ist. Ich denke eher, dass dies das Ergebnis von Schumanns früherer Besessenheit von Schubert ist, die in seinen kreativen Prozess einsickerte. Das Werk als Ganzes ist eine seiner zugänglichsten späten Kompositionen und endet wie viele andere (das Violinkonzert, das Cellokonzert, die Violinsonate Nr. 3, die *Märchenerzählungen* usw.) mit einem Marsch. Der Pianist und Musikwissenschaftler Robert Levin hat mir die prägnanteste Analyse von Schumanns Spätstil gegeben: „Auf den ersten Blick erscheinen die Harmonien normal, sogar gesund. Doch je länger man zuhört, desto größer wird die Unruhe. Mit dieser Musik stimmt etwas ganz subtil nicht – und das macht sie auch so berührend.“

© Can Çakmur 2026

Ich möchte Clara Reinisch, Barış Çakmur und Carlo Serra für ihre wertvollen Beiträge zu diesem Booklet danken.

Can Çakmur ist erster Preisträger des 10. Internationalen Hamamatsu-Klavierwettbewerbs 2018 und des Schottischen Internationalen Klavierwettbewerbs 2017. Für seine Aufnahmen erhielt er in aufeinander folgenden Jahren die International Classical Music Awards (ICMA) – eine noch nie dagewesene Leistung – als Nachwuchskünstler des Jahres (2020) und Soloaufnahme des Jahres (2019 und 2025) sowie Auszeichnungen wie „Choc“ von *Classica*, Diapason d’Or, Supersonic, Record Geijitsu Selection und Editor’s Choice von *Gramophone*.

Im Jahr 2023 begann er ein Aufnahmeprojekt mit BIS, bei dem Schuberts Klavierwerke mit von ihm inspirierten Werken kombiniert werden, das bis 2028 abgeschlossen sein soll. Bryce Morrison (*International Piano*) lobte die Reihe mit diesen Worten: „Wirklich großartige Aufnahmen von Schuberts Klaviersonaten sind selten... aber ich kenne nur wenige, die Can Çakmurs geschmeidige und durchdringende Bekräftigung von Schuberts Genie erreichen.“

Can Çakmur studierte bei Emre Şen, Jun Kanno, Marcella Crudeli, Diane Andersen und Grigory Gruzman, unterstützt von der G & S Pekinel Foundation. Seitdem ist er in der Wigmore Hall in London, in der Berliner Philharmonie, in der Suntory Hall in Tokio, im L’Arsenal und in großen Konzertsälen in der Türkei aufgetreten. Im Jahr 2023 war er mit dem Istanbul Staatssymphonieorchester anlässlich des hundertjährigen Bestehens der Republik auf Tournee, und 2024 weihte er das restaurierte Klavier von Liszt in Weimar ein. Seine Auftritte wurden von der BBC, Radio France, Arte, NHK, TRT und anderen Sendern ausgestrahlt. Als Kammermusiker arbeitet er mit Veriko Tchumburidze, Dorukhan Doruk, Alexandre Castro-Balbi und Dominik Wagner zusammen. Im Jahr 2022 wurde er auf eine Klavierprofessur am Trinity Laban Conservatoire for Music and Dance in London berufen.

www.cancakmur.com

Il existe une abondante littérature consacrée aux éloges et aux critiques de Robert Schumann à l'endroit de Franz Schubert. Ainsi, ces quelques lignes tirées d'un article écrit par Schumann en 1838 sur les dernières œuvres pour piano alors récemment publiées de Schubert suffiront à en donner un exemple : « Il y a dix ans, j'aurais sans hésiter classé ces dernières œuvres parmi les plus belles du monde, et je continue aujourd'hui à les considérer comme l'une des plus grandes réussites de notre époque. »

Sans disséquer chaque tournure de phrase utilisée par Schumann pour analyser et suranalyser l'influence que Schubert exerça sur lui, il suffit de dire que Schumann tenait Schubert en très haute estime et qu'il fut l'un des premiers à le reconnaître comme l'un des compositeurs les plus visionnaires de son temps. Ce seul élément aurait suffi à justifier le programme de cet enregistrement.

Je trouve particulièrement intéressant de prendre ces deux compositeurs qui partagent un même goût pour la littérature pour aborder le concept philosophique de l'Homme et de la Nature dans le Romantisme allemand. Le Congrès de Vienne de 1814–15 a marqué un tournant dans la perception des idéaux hérités des Lumières. Si Kant et Hegel, d'une manière générale, représentent la raison transcendante ou dialectique, la désillusion qui a suivi les guerres napoléoniennes a conduit à une adhésion plus forte et à une métamorphose du mysticisme romantique initial de Novalis et de Friedrich Schlegel. Schubert connaissait leur poésie et, en 1825, année de composition de la Sonate D 850, il avait déjà mis plusieurs de leurs poèmes en musique, notamment *Nachthymne*, D 687 (Hymne à la nuit) d'après Novalis et *Im Walde*, D 708 (Dans la forêt) d'après Schlegel. Alors que chez ces deux poètes, nous pouvons reconnaître que la nature se trouve au-delà de la raison tout en étant quelque chose à partir de laquelle celle-ci peut se développer, dans la poésie romantique tardive, nous voyons la nature comme une singularité impénétrable qui s'oppose nettement à l'artificiel, à la ville, à l'urbain pour devenir un lieu où les cœurs brisés viennent chercher le réconfort.

À la lumière des événements politiques mentionnés plus haut, cette nostalgie de la forêt et du passé mythique qui devient le présent sont les symptômes visibles d'une évasion à la fois figurative et littérale qui se manifeste comme une réaction défensive à la thèse battue en brèche des Lumières. Cependant, la censure dont la poésie a fait l'objet a également donné à ces mêmes métaphores une connotation politique, comme c'est le cas dans le cycle de lieder du *Voyage d'hiver*, ainsi que le montre le ténor anglais Ian Bostridge dans son remarquable ouvrage *Le voyage d'hiver de Schubert – Anatomie d'une obsession* (Actes Sud, 2018). Le défi que représente le déchiffrement des différentes couches de sous-entendus dans la poésie est encore plus grand dans le cas de la musique absolue. Ainsi, les œuvres interprétées ici laissent une grande place à l'interprétation de leur signification : il est impossible de savoir avec certitude si le finale inoffensif de la Sonate de Schubert cache une autre couche de drame ou des allusions aux visions mystiques des compositions de Schubert sur des textes de Novalis et Schlegel.

La **Sonate en ré majeur, D 850** a été composée en 1825 lors d'un voyage de Schubert dans différentes stations thermales d'Autriche, notamment à Bad Gastein. Le paysage alpin a certainement stimulé son imagination et lui a peut-être rappelé les nombreux lieder évoquant les meuniers, les chasseurs, les forêts et les montagnes qu'il avait composés. Ici, Schubert aborde les visions mythiques du poète Ludwig Tieck. Le mouvement commence par des appels de cor et des triolets rugissants, comme si nous étions à la poursuite d'un gibier. Il n'y a rien de littéral dans cette chasse, mais plutôt un élément fantastique et magique qui prend forme dans un écho de cor des Alpes. Nous suivons la musique d'un chasseur, par opposition à celle du meunier bon enfant qui vit dans une ferme. Seulement ici, le chasseur n'est pas l'antagoniste rustre de *La belle meunière*, mais le chasseur vert du conte de fées de Tieck, *Der Runenberg*, qui a répondu à l'appel des montagnes pour apaiser l'agitation de son cœur.

Le deuxième mouvement contraste avec le contenu et la joie de la partie centrale de *La belle meunière*, avec son élan et son aspiration à la nature. Les appels du cor sont totalement absents de la première section, tandis que la deuxième, passionnée, en est remplie. C'est le drame romantique allemand par excellence : le choix entre une vie stable et honorable dans la civilisation et l'appel des mythes de la forêt, de Lorelei, de la reine des elfes de *Dichters Genesung* (Le rétablissement du poète) op. 36 n° 5 de Schumann, etc. La fin réunit ces deux éléments des deux sections. Je me garde bien d'attribuer rétrospectivement certaines valeurs philosophiques à l'art, mais cette fin rappelle fortement la vision de Novalis selon laquelle la raison humaine est le résultat inévitable des processus de la nature.

Je ne peux m'empêcher de me demander si Schubert n'a pas emprunté les mélodies qu'il utilise dans les deux derniers mouvements à un violoniste anonyme de Bad Gastein. Les mélodies de Schubert ont souvent un caractère très folklorique et beaucoup sont d'ailleurs devenues des chansons populaires, comme *Der Lindenbaum* (Le tilleul) de *Winterreise*, qui est devenu *Am Brunnen vor dem Tore* (À la fontaine devant la porte). Ici cependant, pour paraphraser Béla Bartók, le matériau semble totalement pur, plus encore que dans le reste de l'œuvre de Schubert. La fin douce de la sonate nous amène à nous poser la question suivante : toute cette histoire n'était-elle en fait qu'un rêve qui s'est dissipé, tel un feu follet ?

Les *Waldszenen*, op. 82 (Scènes de la forêt) de Robert Schumann suivent la même ligne d'inspiration que la sonate de Schubert. Issu de la génération qui a suivi Schubert, Schumann est né dans un milieu artistique qui chérissait le fantastique, le mystique au-delà du logique et du mesuré. Les textes que Schumann choisit souvent pour ses lieder sont les meilleurs indicateurs de cette tendance. Le cycle précoce, les Kerner-Lieder op. 35, semblent notamment être un précurseur de ce cycle. Alors que la plupart des poèmes choisis pour son op. 35 trament de sentiments mélancoliques et de malaise, dont le remède est la forêt, *Waldszenen* est nettement plus idyllique. Même le « conflit » au sein du cycle, *Verrufene Stelle* (Lieu maudit)

et surtout *Vogel als Prophet* (L’oiseau prophète), a un caractère fantaisiste et féérique.

Pour la plupart des Allemands, tant à l’époque qu’aujourd’hui, la forêt est un lieu de repos, un endroit où les choses sont telles qu’elles *devraient* être. Le fait d’aller dans la forêt, comme en témoigne le poème de Gustav Pfarrus que Schumann a choisi rétrospectivement pour la couverture de la première édition de la partition, est un acte qui permet de restaurer le calme de l’âme humaine :

« Viens, quitte la clameur du marché,
laisse la fumée qui s’assemble autour de toi,
T’enserre le cœur, et respire de nouveau librement ;
Viens avec nous dans la verte forêt ! »

Cet acte consistant à se rendre dans la forêt est d’une part une manifestation du débat philosophique sur l’homme et la nature, et d’autre part une sorte de mode, tout comme l’engouement pour Werther quelques décennies plus tôt. Le succès immédiat de ce cycle de Schumann en est la preuve.

Bien qu’il aborde un sujet qui, à l’époque, avait perdu une grande partie de son poids philosophique, Schumann parvient ici à transmettre une sincérité innocente. Cela s’explique peut-être par l’agitation causée par les révolutions manquées de 1848–49 en Allemagne : l’évasion a toujours été un exutoire permettant de préserver la santé mentale des gens. Cela rend le dernier morceau, *Abschied* (Adieu), d’autant plus émouvant : il ne s’agit pas seulement de la description du départ de la forêt mystique, mais aussi du retour à l’agitation de l’incertitude politique.

“L’ombre s’étend doucement,
Un souffle du soir balaie déjà la vallée ;
Seuls les sommets lointains saluent joyeusement
Les derniers rayons du soleil.”

Vu sous cet angle, le sentimentalisme légèrement kitsch de ce cycle prend une tonalité beaucoup plus sérieuse. Le monde merveilleux que Schumann crée avec ces pièces devait être un havre de paix pour toute la famille.

La raison pour laquelle j'ai inclus les trois *Phantasiestücke*, op. 111 de Schumann dans ce programme tient principalement à la similitude troublante entre la deuxième pièce du cycle et le mouvement lent de la Sonate de Schubert. Je ne pense pas que cette ressemblance soit intentionnelle. Je pense plutôt qu'elle résulte de l'obsession que Schumann avait auparavant pour Schubert et qui s'est infiltrée dans son processus créatif. Cette œuvre dans son ensemble est l'une de ses compositions tardives les plus accessibles et, comme beaucoup d'autres comme le Concerto pour violon, celui pour violoncelle, la Sonate pour violon n°3, *Märchenerzählungen*, elle se termine par une marche. Le pianiste et musicologue Robert Levin m'a donné l'analyse la plus succincte du style tardif de Schumann: « À première vue, les harmonies semblent normales, voire saines. Cependant, plus on écoute, plus le malaise grandit. Il y a quelque chose de très subtilement faux dans cette musique, qui la rend d'ailleurs si touchante. »

© Can Çakmur 2026

Je tiens à remercier Clara Reinisch, Barış Çakmur et Carlo Serra pour leur précieuse contribution à ce texte.

Can Çakmur a remporté le premier prix du 10^e Concours international de piano de Hamamatsu en 2018 et du Concours international de piano d'Écosse en 2017. Ses enregistrements lui ont valu deux International Classical Music Awards (ICMA) consécutifs – un exploit sans précédent – dans les catégories Jeune artiste de l'année (2020) et Enregistrement solo de l'année (2019 et 2025), ainsi que des distinctions telles que « Choc de *Classica* », Diapason d'Or, Supersonic, Record Geijitsu Selection et Editor's Choice par *Gramophone*.

En 2023, il s'est lancé dans un projet d'enregistrement avec BIS dans lequel les œuvres pour piano de Schubert sont associées à des œuvres inspirées par lui, qui sera achevé en 2028. Bryce Morrison (*International Piano*) a salué cette série en ces termes : « Les enregistrements vraiment exceptionnels des sonates pour piano de Schubert sont rares... mais je n'en connais que très peu qui égalent la confirmation souple et pénétrante du génie de Schubert par Can Çakmur. »

Can Çakmur a étudié avec Emre Şen, Jun Kanno, Marcella Crudeli, Diane Andersen et Grigory Gruzman, avec le soutien de la Fondation G & S Pekinel. Il s'est depuis produit au Wigmore Hall de Londres, à la Philharmonie de Berlin, au Suntory Hall de Tokyo, à L'Arsenal et dans les plus grandes salles de Turquie. En 2023, il a effectué une tournée avec l'Orchestre symphonique d'Istanbul à l'occasion du centenaire de la République et, en 2024, il a inauguré le piano restauré de Liszt à Weimar. Ses performances ont été diffusées sur la BBC, Radio France, Arte, NHK, TRT et d'autres chaînes. En tant que musicien de chambre, il collabore avec Veriko Tchumburidze, Dorukhan Doruk, Alexandre Castro-Balbi et Dominik Wagner. En 2022, il a été nommé professeur de piano au Trinity Laban Conservatoire for Music and Dance de Londres.

www.cancakmur.com

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

Recording Data

Recording: 18th-22nd September 2023 (Schumann) and 8th-12th April 2024 (Schubert) at Tonstudio Tessmar, Hanover, Germany
Producer and sound engineer: Ingo Petry (Take5 Music Production)
Piano technicians: Yoshifumi Sato (Schubert) and Yuta Miura (Schumann)

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

Post-production: Editing and mixing: Ingo Petry

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Can Çakmur 2026
Translations: Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover design: David Kornfeld www.kornfeld.se
Design: Wandala Rowe / Platoon
Photo of Can Çakmur: © Muhsin Akgün

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB info@bis.se www.bis.se

BIS-2760 © & © 2026 BIS Records AB, Sweden.



BIS-2760