



SCHUBERT+

VOŘÍŠEK + CHOPIN + SCRIBIN

CAN ÇAKMUR piano

VOŘÍŠEK, Jan Václav (1791–1825)

from **Six Impromptus**, Op. 7 (1822)

- | | | |
|---|-------------------------------------|------|
| 1 | No. 4 in A major. <i>Allegretto</i> | 7'06 |
| 2 | No. 6 in B major. <i>Allegretto</i> | 8'27 |

SCHUBERT, Franz (1797–1828)

Four Impromptus, D 899 (1827) 27'05

- | | | |
|---|---|------|
| 3 | No. 1 in C minor. <i>Allegro molto moderato</i> | 8'52 |
| 4 | No. 2 in E flat major. <i>Allegro</i> | 4'26 |
| 5 | No. 3 in G flat major. <i>Andante</i> | 5'26 |
| 6 | No. 4 in A flat major. <i>Allegretto</i> | 8'00 |

CHOPIN, Fryderyk (1810–49)

- | | |
|----|--|
| 7 | Impromptu No. 1 in A flat major 4'05
Op. 29 (1837). <i>Allegro assai quasi Presto</i> |
| 8 | Impromptu No. 2 in F sharp major 5'29
Op. 36 (1839). <i>Andantino</i> |
| 9 | Impromptu No. 3 in G flat major 5'41
Op. 51 (1842). <i>Tempo giusto</i> |
| 10 | Fantaisie-impromptu in C sharp minor 5'01
Op. posth. 66 / WN 46 (1835). <i>Allegro agitato</i> |

SCRIABIN, Alexander (1872–1915)

Two Impromptus, Op. 12 (1895)

8'37

11 No. 1 in F sharp major. *Presto*

4'12

12 No. 2 in B flat minor. *Andante cantabile*

4'20

TT: 72'55

Can Çakmur *piano*

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, D 2E, and Variations, D 156), each disc is meant to be self-contained as a recital. This programme juxtaposes impromptus by Voříšek, Schubert, Chopin and Scriabin, aiming to identify historical predecessors for Schubert's piano writing as well as to gain an insight into the evolution of free-standing poetic keyboard compositions.

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. In diesem Programm werden Impromptus von Voříšek, Schubert, Chopin und Skrjabin einander gegenübergestellt, mit dem Ziel, historische Vorläufer für Schuberts Klavierwerk zu identifizieren und einen Einblick in die Entwicklung der freistehenden poetischen Klavierkompositionen zu gewinnen.

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 des impromptus de Voříšek, Schubert, Chopin et Scriabine avec l'objectif d'identifier les pré-décesseurs historiques de l'écriture pianistique de Schubert et d'avoir un aperçu de l'évolution des compositions autonomes et poétiques pour piano.

Schubert's position in music history makes it difficult to know whether the special qualities of his music can be attributed to the *Zeitgeist*. I find it curious there is so much discussion about Beethoven's emancipation from classical performing practices, while a similar discussion with regard to Schubert is limited to the emancipation of his song accompaniments, starting with *Gretchen am Spinnrade*, and the occasional mention of the unpianistic nature of his writing. I think this has its roots in a wider lack of standard repertoire from the years in which Schubert was in his prime (with the exception of Beethoven's late music). Schubert wasn't a composer who existed in a vacuum, however, but rather the only composer from the generation between Beethoven and Mendelssohn-Chopin-Schumann-Liszt to establish himself fully in the repertoire. My aim with this recording is to show Schubert at this crossroads of time.

The impromptu as a genre has a relatively recent history that is tied to Schubert from an early stage. The first mention of the term appears to be in 1815, as the subtitle to a number of pieces by Johann Baptist Cramer. The first collection to bear the title was a set of Impromptus, Op. 7 (1822) by Jan Václav Voříšek, a composer whom Schubert knew personally. I found it of interest to compare the transformation of the genre (and as a result, the approach to the instrument) through generations of composers. The difference in Schubert's writing in comparison to his sonatas is also of note. Here it is exquisitely pianistic in the Romantic sense; typical keyboard figurations are found in abundance as well as a truly Chopinesque, flexible hand position (where the long fingers 2, 3 and 4 often stay on the black keys) in Schubert's G flat major Impromptu.

Jan Václav Voříšek was a slightly older contemporary of Schubert's whose music earned the praise of Beethoven: 'for a young fellow of his sort it was well done'. Voříšek's music has many of the same features that we regard as characteristic of Schubert: fluid, unbroken accompaniment, melodic structures in octaves and – most

tellingly – phrase structures that are irregular because of unexpected accents or the repetition of some bars. While we were recording these pieces, some visitors arrived at the studio to see what facilities were on offer. As a small demo, we played a take we'd just finished and asked if anybody had an idea who the composer was. The answer came confidently: Schubert!

Schubert's own Impromptus were written a couple of years after Voříšek's. The idea of calling these pieces 'Impromptus' appears to have come from the publisher, Carl Haslinger, most probably to increase sales. Schubert went along with the plan. The works are certainly meant for the domestic market but were deemed too difficult for amateurs and six out of the eight Impromptus (D 899 and D 935) remained unpublished during Schubert's lifetime. It took an astonishing 66 years for D 899 No. 3 to be published in its original key, G flat major, as opposed to the 'simpler' G major in which it was first published in the 1850s.

The first Impromptu of the D 899 set is one of the few pieces in which Schubert took a more experimental approach to sonata form. Its stately character and quasi-orchestral climax certainly recall Schubert's piano sonatas, although there is very little development of the material and not much tonal variety. In fact, the piece never truly manages to move away from C minor. Whatever change there is to the material has mostly to do with the figurations, not unlike baroque pieces with variations above the same bass line. The effect is remarkably claustrophobic and tense, augmented by incessant repeated notes. There is an expectation of breaking free, but this never happens. The ending tries to revert to the major only for the main motif to return, in the minor. Only the final few bars offer reconciliation.

The remaining three Impromptus demonstrate Schubert's extraordinary ability to paint vivid scenes with sounds. The cascading runs of No. 2 and No. 4 and the murmuring accompaniment of No. 3 are proof that already by 1827 the essence of the music lies not in the individual notes but rather in the sound they create; in this

respect Schubert anticipates Chopin's fluid keyboard writing.

The middle section of the second Impromptu in D 899, like the fourth in the D 935 set, imitates Spanish music. Whereas the D 935 piece uses fandango rhythms, the one in D 899 recalls a bolero. Further evidence of Schubert's prevailing lyricism is the minor-key ending of the piece – a very unusual device for the time but justified wholly by the long *accelerando* towards the end.

The third Impromptu is one of Schubert's finest 'songs without words'. The rippling accompaniment is reminiscent of the song cycle *Die schöne Müllerin* but its emotional scope ranges from the piety found in *Ave Maria (Ellens Gesang III)*, D 839, to the outbursts found in the Sanctus of the Mass in E flat major, D 950. I have chosen to diverge from the *Urtext* in bar 59 in the recapitulation, for the sake of variety.

The fourth Impromptu strongly recalls the song *Auf dem Wasser zu singen*, D 774. Like the song, the piece alternates between A flat minor and A flat major, and has a similar lilt. The contrast with the trio section couldn't be greater: it is an anguished section full of clashing minor ninths. If the first section has a sense of gentle melancholy to it, the trio is a kind of a dark fantasy of the sort that Schubert expressed in his letters, or in his enigmatic text *Mein Traum* from July 1822, where hopelessness is so total and so complete that it becomes a relief in itself.

Fryderyk Chopin's Impromptus are unique in the sense that although they share certain formal similarities, they were scattered throughout Chopin's creative life, showing the way his music evolved. The first of the impromptus is actually the *Fantaisie-Impromptu*, Op. 66, which was composed when Chopin was 24 for a certain Baroness d'Este. Chopin never intended it to be published and it was his friend Julian Fontana who refused to burn it and published it in the decade after Chopin's death. This piece already contains an important element which is frequently found in the impromptu genre, especially in Schubert's D 899: fluid, arabesque-like fig-

urations. This whirlwind writing outlines broken chords with neighbouring notes similar to the *acciaccaturas* of Italian baroque music. The ornamentation of the slow middle section is not found in any authentic source but is my own, based on similar ornaments in other pieces that Chopin himself notated for his students.

Chopin's other Impromptus all utilise broken chord figurations to outline the melodic shape. These assume a textural function in Op. 29 and Op. 36, but Chopin's growing interest in the independence of the voices later in his life plays a central role in Op. 51. While the melody retains its fluid motion in triplets (another stylistic trait shared by Schubert and Chopin), the middle voice gains an independent contrapuntal purpose, as is typical for Chopin's late works.

Alexander Scriabin's Impromptu, Op. 12, were written in 1895, while he was still under the influence of Chopin. Many of the characteristic traits of Chopin's impromptus can be felt here, but they are stretched almost beyond recognition. If Chopin and Schubert before him tried to avoid the clear distinction between melody and figuration, here the harmony and the metre itself are also hazy: there is hardly anything to reinforce the accentuated beats in the first piece. The second piece also avoids heaviness until its crashing climax. It is thus so much more effective because the metrical ambiguity of the music vanishes as it becomes more passionate.

© *Can Çakmur 2025*

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

A dedicated chamber musician, Can Çakmur's regular partners are Veriko

Tchumburidze and Dorukhan Doruk (as the Vecando Trio, formed in 2021), cellist Alexandre Castro-Balbi and double bass player Dominik Wagner. His recordings for BIS Records have received critical acclaim worldwide, including two consecutive International Classical Music Awards (ICMA) for Solo Recording of the Year (2019) and Young Artist of the Year (2020). Praising the first disc in this series [BIS-2650], *Gramophone* wrote: ‘This very distinguished recording should not be missed by anyone interested in fine piano-playing and heartfelt poetic utterance.’ An avid writer and speaker, Çakmur has written for the Turkish classical music magazine *Andante* and occasionally gives lectures on music across a variety of platforms.

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

www.cancakmur.com

Schuberts Position in der Musikgeschichte macht es schwierig zu wissen, ob die besonderen Qualitäten seiner Musik dem Zeitgeist zugeschrieben werden können. Ich finde es merkwürdig, dass so viel über Beethovens Emanzipation von der klassischen Aufführungspraxis diskutiert wird, während sich eine ähnliche Diskussion in Bezug auf Schubert auf die Emanzipation seiner Liedbegleitungen, beginnend mit *Gretchen am Spinnrade*, und die gelegentliche Erwähnung der unpianistischen Natur seines Schreibens beschränkt. Ich denke, dies hat seine Wurzeln in einem allgemeinen Mangel an Standardrepertoire aus den Jahren, in denen Schubert in seiner Blütezeit war (mit Ausnahme von Beethovens Spätwerk). Schubert war jedoch kein Komponist, der in einem Vakuum existierte, sondern vielmehr der einzige Komponist aus der Generation zwischen Beethoven und Mendelssohn-Chopin-Schumann-Liszt, der sich vollständig im Repertoire etablieren konnte. Mein Ziel mit dieser Aufnahme ist es, Schubert an diesem Scheideweg der Zeit zu zeigen.

Das Impromptu als Gattung hat eine relativ junge Geschichte, die schon früh mit Schubert in Verbindung gebracht wird. Die erste Erwähnung des Begriffs stammt aus dem Jahr 1815, als Untertitel einer Reihe von Stücken von Johann Baptist Cramer. Die erste Sammlung, die diesen Titel trug, war eine Reihe von Impromptus, op. 7 (1822) von Jan Václav Voříšek, einem Komponisten, den Schubert persönlich kannte. Ich fand es interessant, den Wandel der Gattung (und damit auch der Herangehensweise an das Instrument) über Generationen von Komponisten hinweg zu vergleichen. Der Unterschied in Schuberts Komposition im Vergleich zu seinen Sonaten ist ebenfalls bemerkenswert. Hier ist sie im romantischen Sinne ausgesprochen pianistisch; typische Tastenfiguren finden sich in Hülle und Fülle, ebenso wie eine wahrhaft chopineske, flexible Handhaltung (bei der die langen Finger 2, 3 und 4 oft auf den schwarzen Tasten bleiben) in Schuberts Ges-Dur-Impromptu.

Jan Václav Voříšek war ein etwas älterer Zeitgenosse Schuberts, dessen Musik

von Beethoven gelobt wurde: „Letzthin brachte er mir etwas von seiner Composition, das für einen jungen Menschen, wie er, brav gearbeitet ist.“ Voříšek's Musik weist viele der Merkmale auf, die wir als charakteristisch für Schubert ansehen: fließende, ununterbrochene Begleitung, melodische Strukturen in Oktaven und – besonders aufschlussreich – Phrasenstrukturen, die durch unerwartete Akzente oder die Wiederholung einiger Takte unregelmäßig sind. Während der Aufnahme kamen einige Besucher, um sich das Studio anzuschauen. Als kleine Kostprobe spielten wir einen Take vor, den wir gerade fertiggestellt hatten, und fragten, ob jemand wüsste, wer der Komponist sei. Die Antwort kam selbstbewusst: Schubert!

Schuberts eigene Impromptus wurden ein paar Jahre nach Voříšek's Werken geschrieben. Die Idee, diese Stücke „Impromptus“ zu nennen, scheint vom Verleger Carl Haslinger gekommen zu sein, wahrscheinlich um den Absatz zu erhöhen. Schubert ließ sich auf diesen Plan ein. Die Werke sind sicherlich für den heimischen Markt gedacht, wurden aber als zu schwierig für Amateure angesehen, und sechs der acht Impromptus (D 899 und D 935) blieben zu Schuberts Lebzeiten unveröffentlicht. Es dauerte erstaunliche 66 Jahre, bis D 899 Nr. 3 in seiner ursprünglichen Tonart, Ges-Dur, veröffentlicht wurde, im Gegensatz zu dem „einfacheren“ G-Dur, wie es in den 1850er Jahren erstmals im Druck erschien.

Das erste Impromptu der Reihe D 899 ist eines der wenigen Stücke, in denen Schubert einen experimentelleren Ansatz zur Sonatenform wählte. Sein stattlicher Charakter und sein quasi-orchestraler Höhepunkt erinnern zweifellos an Schuberts Klaviersonaten, obwohl es nur wenig Entwicklung des Materials und nicht viel tonale Vielfalt gibt. Tatsächlich schafft es das Stück nie, sich wirklich von c-moll wegzubewegen. Die Veränderungen, die das Material erfährt, haben vor allem mit den Figurationen zu tun, nicht unähnlich barocken Stücken mit Variationen über der gleichbleibenden Basslinie. Die Wirkung ist bemerkenswert klaustrophobisch und angespannt, was durch die unaufhörlichen Tonwiederholungen noch verstärkt

wird. Man erwartet einen Ausbruch, der jedoch nie stattfindet. Der Schluss versucht, zur Dur-Tonart zurückzukehren, nur um dann das Hauptmotiv in Moll wieder aufleben zu lassen. Erst die letzten paar Takte bieten eine Versöhnung.

Die übrigen drei Impromptus zeigen Schuberts außergewöhnliche Fähigkeit, mit Klängen lebendige Szenen zu malen. Die kaskadenartigen Läufe von Nr. 2 und Nr. 4 und die rauschende Begleitung von Nr. 3 sind ein Beweis dafür, dass bereits 1827 das Wesen der Musik nicht in den einzelnen Noten, sondern in dem von ihnen erzeugten Klang liegt; in dieser Hinsicht nimmt Schubert Chopins fließendes Klavierspiel vorweg.

Der Mittelteil des zweiten Impromptu aus D 899 imitiert ebenso wie das vierte Stück der Sammlung D 935 spanische Musik. Während das Stück aus D 935 Fandango-Rhythmen verwendet, erinnert das Stück aus D 899 an einen Bolero. Ein weiterer Beweis für Schuberts vorherrschenden Lyrismus ist der Moll-Schluss des Stücks – ein für die damalige Zeit sehr ungewöhnliches Mittel, das aber durch das lange *Accelerando* gegen Ende voll und ganz gerechtfertigt ist.

Das dritte Impromptu ist eines von Schuberts schönsten „Liedern ohne Worte“. Die plätschernde Begleitung erinnert an den Liederzyklus *Die schöne Müllerin*, aber die emotionale Bandbreite reicht von der Frömmigkeit im *Ave Maria (Ellens Gesang III)*, D 839, bis zu den Ausbrüchen im Sanctus der Messe in Es-Dur, D 950. Ich habe mich entschieden, in der Reprise in Takt 59 vom Urtext abzuweichen, um für Abwechslung zu sorgen.

Das vierte Impromptu erinnert stark an das Lied *Auf dem Wasser zu singen*, D 774. Wie das Lied wechselt auch dieses Stück zwischen as-moll und As-Dur und hat einen ähnlichen Schwung. Der Kontrast zum Trioteil könnte nicht größer sein: Es ist ein gequälter Abschnitt voller klirrender kleiner Nonen. Während der erste Teil eine sanfte Melancholie ausstrahlt, ist das Trio eine Art dunkle Fantasie, wie sie Schubert in seinen Briefen oder in seinem rätselhaften Text *Mein Traum* vom

Juli 1822 zum Ausdruck gebracht hat, wo die Hoffnungslosigkeit so total und vollständig ist, dass sie zu einer Erleichterung wird.

Die Impromptus von Fryderyk Chopin sind insofern einzigartig, als sie trotz gewisser formaler Ähnlichkeiten über Chopins gesamtes Schaffen verstreut sind, was die Entwicklung seiner Musik zeigt. Das erste der Impromptus ist das *Fantaisie-Impromptu* op. 66, das Chopin im Alter von 24 Jahren für eine gewisse Baronin d'Este komponierte. Chopin hatte nie die Absicht, es zu veröffentlichen; es war sein Freund Julian Fontana, der sich weigerte, es zu verbrennen, und es einige Jahre nach Chopins Tod veröffentlichte. Dieses Stück enthält bereits ein wichtiges Element, das in der Gattung der Impromptus häufig zu finden ist, insbesondere in Schuberts D 899: fließende, arabeskenartige Figurationen. Die Wirbelwind-Figurationen umreißen gebrochene Akkorde mit benachbarten Noten, ähnlich den Acciacaturas der italienischen Barockmusik. Die Verzierungen des langsamen Mittelteils finden sich in keiner authentischen Quelle, sondern sind meine eigenen, basierend auf ähnlichen Verzierungen in anderen Stücken, die Chopin selbst für seine Schüler notierte.

Chopins andere Impromptus verwenden alle gebrochene Akkordfiguren, um die melodische Form zu umreißen. Diese übernehmen in op. 29 und op. 36 eine texturale Funktion, aber Chopins wachsendes Interesse an der Unabhängigkeit der Stimmen in späteren Jahren spielt eine zentrale Rolle in op. 51. Während die Melodie ihre fließende Bewegung in Triolen beibehält (ein weiteres stilistisches Merkmal, das Schubert und Chopin gemeinsam haben), erhält die Mittelstimme eine unabhängige kontrapunktische Funktion, wie es für Chopins Spätwerk typisch ist.

Alexander Skrjabin's Impromptus op. 12 wurden 1895 geschrieben, als er noch unter dem Einfluss von Chopin stand. Viele der charakteristischen Züge von Chopins Impromptus sind hier spürbar, aber sie werden fast bis zur Unkenntlichkeit gedehnt. Während Chopin und vor ihm Schubert versuchten, die klare Unterschei-

zung zwischen Melodie und Figuration zu vermeiden, sind hier auch die Harmonie und das Metrum selbst verschwommen: Es gibt kaum etwas, das die akzentuierten Schläge im ersten Stück verstärkt. Auch das zweite Stück vermeidet Schwere bis zu seinem krachenden Höhepunkt. Es ist deshalb so viel wirkungsvoller, weil die metrische Zweideutigkeit der Musik verschwindet, während sie leidenschaftlicher wird.

© *Can Çakmur 2025*

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

Als leidenschaftlicher Kammermusiker arbeitet Can Çakmur regelmäßig mit Veriko Tchumburidze und Dorukhan Doruk (als Vecando Trio, gegründet 2021), dem Cellisten Alexandre Castro-Balbi und dem Kontrabassisten Dominik Wagner zusammen. Seine Aufnahmen für BIS Records werden weltweit von der Kritik gelobt; zweimal hintereinander wurde er mit einem International Classical Music Award (ICMA) ausgezeichnet: „Soloaufnahme des Jahres“ (2019) und „Nachwuchskünstler des Jahres“ (2020). *Gramophone* lobte die erste CD dieser Reihe [BIS-2650] und schrieb: „Diese sehr bemerkenswerte Aufnahme sollte sich niemand entgehen lassen, der sich für feines Klavierspiel und gefühlvolle poetische Äußerungen interessiert“. Als passionierter Autor und Redner hat Çakmur für die türkische Klassikzeitschrift *Andante* geschrieben und hält gelegentlich Vorträge über Musik auf verschiedensten Plattformen.

Seine ersten musikalischen Impulse erhielt Can Çakmur von Emre Şen, Jun

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

www.cancakmur.com

La place de Schubert dans l'histoire de la musique est telle qu'il est difficile de déterminer si les particularités de ses compositions peuvent être attribuées à l'esprit du temps. Je trouve curieux que l'on parle autant de l'émancipation de Beethoven par rapport aux pratiques d'interprétation classiques alors qu'une discussion semblable concernant Schubert se limite à l'émancipation de la partie d'accompagnement de ses lieder, à commencer par *Marguerite au rouet* D 118, et, à l'occasion, à la mention de la nature non pianistique de son écriture. Je pense que cela est dû à un manque de répertoire courant qui aurait été produit au cours des années où Schubert était dans la force de l'âge, si l'on fait exception des compositions tardives de Beethoven. Schubert ne se trouve cependant pas dans un vacuum compositionnel mais est plutôt le seul compositeur de la génération située entre Beethoven et Mendelssohn–Chopin–Schumann–Liszt dont l'œuvre s'est pleinement établie au sein du répertoire. Mon objectif ici est de montrer Schubert à ce carrefour historique.

L'impromptu en tant que genre a une histoire relativement récente qui, dès ses débuts, est liée à Schubert. La première mention du terme semble remonter à 1815, en tant que sous-titre d'un certain nombre de pièces de Johann Baptist Cramer. Jan Václav Voříšek, un compositeur que Schubert connaissait personnellement, est le premier à avoir donné ce titre à un recueil avec son opus 7 publié en 1822. J'ai trouvé intéressant de comparer la transformation du genre (et, par conséquent, l'approche de l'instrument) à travers différentes générations de compositeurs. La différence dans l'écriture de Schubert par rapport à ses sonates est également à souligner. Ici, l'écriture est délicieusement pianistique au sens romantique du terme et la posture flexible de la main, véritablement *chopinesque* (les doigts les plus longs – l'index, le majeur et l'auriculaire – reposent souvent sur les touches noires) comme par exemple dans son Impromptu en sol bémol majeur.

Jan Václav Voříšek était un contemporain un peu plus âgé de Schubert et sa

musique a reçu les éloges de Beethoven : « du bon travail pour quelqu'un d'aussi jeune », dira-t-il. La musique de Voříšek présente de nombreux traits que nous considérons comme caractéristiques de Schubert : un accompagnement fluide et ininterrompu, des structures mélodiques en octaves et – ce qui est le plus révélateur – des structures de phrases rendues irrégulières par la présence d'accents inattendus ou de la répétition de certaines mesures. Pendant l'une des séances d'enregistrement dédiées aux pièces de Voříšek, des visiteurs sont entrés dans le studio pour y voir ses possibilités. En guise de démonstration, nous leur avons fait entendre une prise que nous venions de terminer et avons demandé si quelqu'un avait une idée de l'identité du compositeur. La réponse est venue avec assurance : Schubert !

Les Impromptus de Schubert ont été écrits quelques années après ceux de Voříšek. L'idée d'appeler ces pièces « Impromptus » semble être venue de l'éditeur, Carl Haslinger, très probablement dans le but d'en augmenter les ventes. Schubert a suivi le plan. Les œuvres se destinaient vraisemblablement au marché de la musique domestique, mais elles ont été jugées trop difficiles pour les amateurs et six des huit Impromptus (réunis plus tard dans les recueils D 899 et D 935) ne furent pas publiés du vivant de Schubert. Et l'Impromptu D 899 n° 3 devra attendre 66 ans pour être publié dans sa tonalité d'origine, sol bémol majeur, au lieu de sol majeur, plus aisé, dans lequel il avait été publié pour la première fois dans les années 1850.

Le premier Impromptu du recueil D 899 est l'une des rares pièces dans lesquelles Schubert a adopté une approche plus expérimentale de la forme sonate. Son caractère majestueux et son point culminant quasi orchestral rappellent ses sonates pour piano, bien que le matériau y soit peu développé et qu'il y ait peu de variété tonale. En fait, la pièce ne s'éloigne jamais vraiment d'un mineur. Les changements apportés au matériau concernent principalement les motifs mélodiques, qui ne sont pas sans rappeler les pièces baroques comportant des variations au-dessus d'une

même ligne de basse. L'effet est remarquablement étouffant et tendu, renforcé par des notes répétées inlassablement. On attend une sorte de libération qui ne vient cependant jamais. La fin tente de revenir au mode majeur, mais le motif principal revient, en mineur. La réconciliation ne survient que dans les toutes dernières mesures.

Les trois autres Impromptus démontrent l'extraordinaire capacité de Schubert à peindre des scènes vivantes avec des notes. Les passages en cascade dans le second et le quatrième et le murmure de l'accompagnement dans le troisième prouvent que, dès 1827, l'essence de la musique ne résidait pas dans les notes considérées individuellement mais plutôt dans la sonorité qu'elles créent. À cet égard, Schubert anticipe l'écriture fluide de Chopin pour le piano.

La section centrale du deuxième Impromptu D 899, comme le quatrième du recueil D 935, évoque la musique espagnole. Alors que dans D 935, la pièce reprend des rythmes de fandango, celle du recueil D 899 évoque le boléro. Une autre preuve du lyrisme dominant de Schubert est la fin de la pièce dans une tonalité mineure – un procédé très inhabituel pour l'époque mais entièrement justifié par le long *accelerando* vers la fin.

Le troisième Impromptu est l'une des plus belles « mélodies sans paroles » de Schubert. L'accompagnement ondulant rappelle le cycle de lieder *La jolie meunière*, mais sa portée émotionnelle comprend aussi bien la piété exprimée dans l'*Ave Maria* (*Chant d'Ellen III*), D 839, que les explosions du Sanctus de la Messe en mi bémol majeur, D 950. J'ai choisi de m'écarter de l'*Urtext* à la mesure 59 dans la récapitulation afin d'introduire une touche de variété.

Le quatrième Impromptu rappelle fortement le lied *Auf dem Wasser zu singen*, D 774. Comme le lied, la pièce alterne entre la bémol mineur et la bémol majeur et partage une légèreté semblable. Le contraste avec la section en trio ne pourrait être plus grand : il s'agit d'une section angoissée, remplie de neuvièmes mineures qui

s'entrechoquent. Si la première section est empreinte d'une douce mélancolie, le trio apparaît comme une sorte de fantaisie sombre du type de celles que Schubert a exprimées dans ses lettres ou dans son texte énigmatique intitulé *Mon rêve* daté de juillet 1822 où le désespoir est si total et si complet qu'il devient un apaisement en soi.

Les Impromptus de Frédéric Chopin sont uniques en ce sens que, bien que présentant certaines similitudes formelles, ils sont répartis le long de sa vie créative, montrant ainsi son évolution musicale. Le premier impromptu s'appelle en fait *Fantaisie-Impromptu*, opus 66, et a été composé lorsque Chopin avait 24 ans pour une certaine baronne d'Este. Chopin n'a jamais eu l'intention de publier cette pièce et c'est son ami Julian Fontana qui a refusé de la détruire et l'a publiée au cours des années qui suivirent la mort du compositeur, passant outre ses souhaits. Cette pièce contient déjà un élément important que l'on retrouve fréquemment dans le genre de l'impromptu, notamment dans le recueil D 899 de Schubert : des petits motifs fluides, semblables à des arabesques. L'écriture tourbillonnante recourt à des accords arpégés avec ses notes voisines, semblables aux *acciaccaturas* de la musique baroque italienne. L'ornementation de la section médiane lente ne figure dans aucune source authentique mais est de mon cru. Elle est basée sur des ornements similaires dans d'autres pièces que Chopin lui-même a notées pour ses élèves.

Les autres Impromptus de Chopin recourent tous à des figures d'accords arpégés en tant que contour mélodique. Ceux-ci assument une fonction texturale dans les opus 29 et 36, mais l'intérêt croissant de Chopin pour l'indépendance des voix plus tard dans sa vie, joue un rôle central dans l'opus 51. Alors que la mélodie conserve son mouvement fluide en triolets (un autre trait stylistique partagé par Schubert et Chopin), la voix médiane acquiert une fonction contrapuntique indépendante, comme c'est typiquement le cas dans les œuvres tardives de Chopin.

Les Impromptus opus 12 d'Alexandre Scriabine ont été écrits en 1895, alors qu'il était encore sous l'influence de Chopin. De nombreux traits caractéristiques des impromptus de Chopin sont perceptibles ici, mais ils sont étirés au point d'être presque méconnaissables. Si Chopin et Schubert avant lui ont essayé d'éviter la distinction claire entre mélodie et motif mélodique, ici l'harmonie et la métrique sont également floeus : presque rien ne vient renforcer les accents dans la première pièce. La seconde évite également les accentuations traditionnelles jusqu'à son point culminant. Un procédé d'autant plus efficace que l'ambiguïté métrique disparaît au fur et à mesure pour faire place à climat de plus en plus passionné.

© *Can Çakmur* 2025

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

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

consacré à la musique classique *Andante* et donne occasionnellement des conférences sur la musique sur diverses plateformes.

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

www.cancakmur.com

Press voices about Can Çakmur

'Can Çakmur's sense of sound differentiation, his phenomenal technique and his ability to share energies with the listener makes this a superb release with a splendidly rhetoric, long and varied program.' *Pizzicato* [BIS-2430]

« Can Çakmur est un peintre des sons. Un artiste qui se sert d'une palette raffinée et claire, soignant les contours et dosant les nuances avec imagination, mais aussi exactitude. [...] Deuxièmement, il est un poète des sons : chaque pensée paraît faire l'objet d'une réflexion approfondie, et aucune mesure, voire aucune note n'est accidentelle au sein du discours olympique qu'il nous fournit. » *Resmusica.com* [BIS-2430]

'Given the wealth and range of his musical imagination, not to mention his genuine pianistic gifts, [...] Can Çakmur is someone from whom we can confidently and happily expect to hear a great deal more.' *Gramophone* [BIS-2530]

„Ihm gelingt es meisterhaft, die Stimmung und Geschichten hinter Schuberts Liedern einzufangen und umzusetzen – ganz ohne Worte. [...] Eine ausgesprochen empfehlenswerte Alternative zum gesungenen Original!‘ *Klassik-heute.com* [BIS-2530]

'He is the master of any and all textures, the exponent of varied styles, each replete with a specific palette of colours. His sense of rhythm is both poised and plastic. Above all, Çakmur is a musician with ideas and sophisticated beyond his years. Moreover, he's blessed with the means to express the richness of his imagination.' *Gramophone* [BIS-2630]

Supersonic – „Und so haben wir es erneut mit einer Schallplatte zu tun, die [...] Can Çakmur als einen ungemein intelligenten und persönlichen, die Materie tief ergründenden Interpreten zeigt, bei dem es nicht Beiläufiges und nichts Leichtfertiges gibt, sondern alles seine Raison d'être hat.“ *Pizzicato* [BIS-2630]

« Doté d'une grande palette de couleurs et de nuances joint une sonorité claire, brillante, volontiers cristalline dans l'aigu et le médium, à des basses sculptées, quasi marmoréennes. ' *Diapason* [BIS-2680]

„Die extreme Klarheit, die Phasen von Entspannung und Anspannung, die unglaublichen Nuancen, die das Spiel bereichern und es so unmittelbar rhetorisch werden lassen, zeigen welchen Grad an Eindringung in Schuberts Welt der junge türkische Pianist hier erreicht ...“ *Pizzicato* [BIS-2690]

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: 13th–19th March 2023 at Tonstudio Tessmar, Hanover, Germany
Producer and sound engineer: Ingo Petry (Take5 Music Production)
Piano technician: Akinori Nakajima

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps; audio electronics from RME, Lake People and DirectOut; MAD1 optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit/96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Ingo Petry

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Can Çakmur 2025
Translations: Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover design: David Kornfeld www.kornfeld.se
Photo of Can Çakmur: © Ole Bunke
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2710 © & © 2025 BIS Records AB, Sweden.




SHIGERU KAWAI

BIS-2710