



SCHUBERT+

BRAHMS

CAN ÇAKMUR piano

Schubert+ is a series of programmes that juxtaposes Schubert's complete major piano works (fragments excluded) with works by other composers that were inspired by Schubert's music. While making up a near complete anthology of Schubert's completed major piano music (with the only exceptions being the Fantasy, D 2E, and Variations, D 156), each disc is meant to be self-contained as a recital. This programme juxtaposes music by Schubert and Brahms, examining their late style (as much as it is possible to talk about a late style in Schubert's case) through the lens of simple formal structure.

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 Brahms einander gegenüber und untersucht ihren späten Stil (soweit man bei Schubert überhaupt von einem späten Stil sprechen kann) durch die Linse einer einfachen formalen Struktur.

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. Celui-ci juxtapose la musique de Schubert et de Brahms en abordant leur style tardif (pour autant qu'il soit possible de parler d'un style tardif dans le cas de Schubert) à travers le prisme d'une structure formelle simple.

SCHUBERT, Franz (1797–1828)

Impromptus, D 935 / Op. posth. 142 (1827)

39'22

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | No. 1 in F minor. <i>Allegro moderato</i> | 11'28 |
| 2 | No. 2 in A flat major. <i>Allegretto</i> | 7'23 |
| 3 | No. 3 in B flat major. <i>Andante</i> (Theme and Variations) | 13'34 |
| 4 | No. 4 in F minor. <i>Allegro scherzando</i> | 6'44 |

BRAHMS, Johannes (1833–97)

Vier Klavierstücke, Op. 119 (1893)

16'01

- | | | |
|---|--|------|
| 5 | No. 1. Intermezzo in B minor. <i>Adagio</i> | 3'27 |
| 6 | No. 2. Intermezzo in E minor. <i>Andantino un poco agitato</i> | 4'57 |
| 7 | No. 3. Intermezzo in C major. <i>Grazioso e giocoso</i> | 1'39 |
| 8 | No. 4. Rhapsody in E flat major. <i>Allegro risoluto</i> | 5'43 |

SCHUBERT, Franz

Drei Klavierstücke, D 946 (1828)

24'52

(first edited and prepared for publication by Johannes Brahms)

- | | | |
|----|---|-------|
| 9 | No. 1 in E flat minor. <i>Allegro assai</i> | 8'20 |
| 10 | No. 2 in E flat major. <i>Allegretto</i> | 11'28 |
| 11 | No. 3 in C major. <i>Allegro</i> | 4'53 |

Can Çakmur *piano*

TT: 81'19

Instrumentarium:

Shigeru Kawai SK-EX Concert Grand Piano



The second of the Drei Klavierstücke, D 946, was one of my first serious encounters with Franz Schubert's music. With some pieces of music one can sense their greatness, and they slowly reveal their secrets over time. With this piece, however, that connection happened instantaneously. A sensation at the first hearing!

While coming up with a programme that included the Klavierstücke, D 946, I knew I wouldn't pair them with a sonata. The predominantly intellectual discourse of sonata form wouldn't fare well alongside this sort of intuitive music which, despite its apparent simplicity, defies analysis. Late Brahms was a natural choice, not only because he was the first editor of these opus posthumous pieces but also because he himself wrote to Clara Schumann, concerning his Op. 119: 'These dissonances may be correct and could be explained but maybe they won't please your palate, and now I wished they would be less correct, but more appetizing and agreeable to your taste.' Both sets seem to share many unexpected turns that sound entirely unpremeditated.

Schubert's sonatas rarely if ever went beyond the formal boundaries established by the earlier masters. Their sections are well-defined and are interconnected by conventional means. Only in the first of each set of Impromptus (D 899 and D 935) does Schubert attempt a drastically different take on sonata form. Schumann attributed sonata-like qualities to the Impromptus, D 935, without actually labelling the set as such – with good reason as none of the pieces includes a development section of any kind. Of course, the spontaneous nature of these pieces might appeal to Schumann as a good alternative to sonata form: one needs look no further than the finale of the latter's Piano Sonata No. 1 in F sharp minor, Op. 11, to see a complete sonata movement that lacks a development section. The same subjective idiom that seems to evade any attempt at formal analysis ties these works together.

The first two of the Drei Klavierstücke, D 946, are thought to have been planned

for another group of four impromptus, as they were written on the same type of paper. The third, however, appears to have been written a couple of months earlier, in a different ink and on different paper. The collection is thus potentially an arbitrary one, made by Schubert's nephew Eduard Schneider. Brahms referred to these three pieces (and a fourth one – the *Adagio*, D 612, which Schneider withheld from publication) as ‘nothing of significance’ but thought highly enough of them to keep them in his repertoire and dedicate time to their publication in 1868. This is particularly interesting from an interpretative point of view as these pieces are some of the very few piano pieces by Schubert that exhibit the carefree attitude towards their composition that is found in some of his songs. It seems clear to me that they are truly improvisatory in nature – which allows the performer greater scope for fancy. This is definitely not to say that they are of lesser value, but they definitely place Schubert in a different light, far from the philosophical seriousness that we encounter in the first and second movements of his sonatas.

Some allusions to Schubert's songs deserve mention. The main section of the first piece, with its relentless triplet accompaniment, recalls *Erstarrung* [Numbness] from *Winterreise*, a song of despair concerning a past that is at risk of being forgotten. The second piece literally quotes the song *Der Schiffer* [The Boatman], a gentle lullaby. The Schubert scholar Paul Badura-Skoda pointed out that the middle section of the third piece recalls *Die Sterne* [The Stars], which may have been composed concurrently. *Die Sterne* is a song of consolation in which the poet finds solace for his loss and blessing for his love in the gentle shimmering of the stars.

Johannes Brahms's Four Pieces for Piano, Op. 119 are, together with the Six Pieces, Op. 118, the last of the small-scale piano works he composed. These compositions, even the comparatively ambitious Rhapsody, look inwards and engage with the moods of the soul. Like Schubert before him, Brahms knew to search for inspiration in all kinds of music, whatever its origin. The gentle ländler of the

second piece and the slightly Bohemian third piece lend themselves to poetic expression that goes far beyond what is superficially apparent; the meaning is based on interpretation as much as implication. While the music directs us to a certain genre, which implies a certain content common for that genre, the interpretative decisions the performer makes add a layer of ambiguity that changes the implied content. Many such works (Schubert's 'dancing' songs, *Drang in die Ferne* [Longing to Escape], *Täuschung* [Illusion] from *Winterreise* or Brahms's *Liebeslieder Waltzes*) have a lot in common with the drawing-room music of their times: a pleasant way to pass the time. One needs look no further than the text and the connection to music, however, to discover that the appearance is deceptive. There is room for the interpreter to pull the piece in either direction. The concluding Rhapsody is a larger piece than any other in Opp. 116, 117, 118 and 119. The title 'Rhapsody' is also an exception among these pieces and, I believe, deserves a closer look, as Brahms regarded the modest title 'Intermezzo' as sufficient even for the tragic Op. 118 No. 6. I find it fitting that the dactylic (long-short-short) rhythm combined with the sustained chords at the end of each five-bar phrase is strongly reminiscent of the dactylic hexameters used in the epic poetry of Ancient Greek and Rome. While not being connected to these works *per se*, the artist Max Klinger's *Brahms Fantasies* (1894), combining graphic images with musical scores, show the relationship of symbolism and absolute music clearer than the written word could. Brahms, not being a proponent of programme music, nevertheless often works with symbols in music, not unlike the word painting in baroque music. The music does not necessarily describe the painting but rather the essence of the painting, the sentiment of heroism or tragedy or death.

Schubert's set of Four Impromptus, D 935, is in every respect a much more ambitious work than either the D 899 set or the D 946 pieces. The first piece starts off exactly like a sonata, perhaps with a nod in the direction of Haydn, as the first

and the second themes after the introduction share the same melody despite their different moods and tonalities. Just when we expect some sort of development section, however, Schubert breaks off from the previous material entirely to write a long, improvisatory section marked *appassionato*. This is rather unusual for Schubert; the only other pieces I am aware of marked as such are the melodrama *Abschied von der Erde* [Farewell to the World] and the second movement of the Trio in E flat major, D 929. All three are accompanied by lush, sustained harmonic arpeggios. Perhaps what is implied by this is that the music should seem spontaneous, like a fantasy on a chord progression. The second piece is a ländler, generally good-humoured as is the custom for the genre but, just as in Brahms's Op. 119 No. 2, one senses that there is a deeper meaning beneath the surface – as evidenced here by two sudden excursions to unrelated keys, G flat minor and A major, both *fortissimo*. The third piece is a set of variations on a theme from the Singspiel *Rosamunde*, which Schumann passionately disliked; the piece was nonetheless one of the first of Schubert's piano works to enter the standard repertoire. The fourth Impromptu is a Spanish-influenced work, utilizing fandango rhythms, and is perhaps one of the most virtuosic and devilish utterances in all of Schubert's music. A defining feature of many of Schubert's songs is that the final stanza is the most emotionally charged (*Auf dem Wasser zu Singen* [To Sing on the Water]; *Abschied* [Farewell] from *Schwanengesang*; *Drang in die Ferne* [Urge to be Far Away] and many more), a feature that is also discernible here: among all the keyboard pyrotechnics, the passage before the coda proper is much slower harmonically and heartbreakingly simple, soon to be drowned out by the crashing scale that ends the piece.

© Can Çakmur 2023

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 album *Without Borders* [BIS-2630], *Gramophone* called him 'a musician with ideas and sophisticated beyond his years [...] blessed with the means to express the richness of his imagination.' 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

Das zweite der Drei Klavierstücke, D 946, war eine meiner ersten ernsthaften Begegnungen mit der Musik von Franz Schubert. Bei manchen Musikstücken kann man ihre Größe erahnen, und sie geben ihre Geheimnisse erst mit der Zeit preis. Bei diesem Stück jedoch geschah diese Verbindung sofort. Eine Sensation beim ersten Hören!

Als ich mir ein Programm mit den Klavierstücken D 946 ausdachte, wusste ich, dass ich sie nicht mit einer Sonate kombinieren würde. Der vorwiegend intellektuelle Diskurs der Sonatenform würde sich nicht mit dieser Art von intuitiver Musik vertragen, die sich trotz ihrer scheinbaren Einfachheit der Analyse entzieht. Der späte Brahms war eine natürliche Wahl, nicht nur, weil er der erste Herausgeber dieser posthumer Werke war, sondern auch, weil er selbst zu Clara Schumann in Bezug auf sein op. 119 sagte: „Es wimmelt von Dissonanzen! Diese mögen recht sein und zu erklären – aber sie schmecken Dir vielleicht nicht, und da wünsche ich, sie wären weniger recht, aber appetitlich und nach Deinem Geschmack.“ Beide Werke scheinen viele unerwartete Wendungen zu enthalten, die völlig unvorhergesehen klingen.

Schuberts Sonaten überschreiten nur selten, wenn überhaupt, die von den früheren Meistern gezogenen formalen Grenzen. Ihre Abschnitte sind klar definiert und mit konventionellen Mitteln miteinander verbunden. Nur in der ersten der beiden Impromptu-Gruppen (D 899 und D 935) versucht Schubert, die Sonatenform drastisch zu verändern. Schumann schrieb den Impromptus, D 935, sonatenähnliche Qualitäten zu, ohne den Satz tatsächlich als solchen zu bezeichnen – aus gutem Grund, denn keines der Stücke enthält irgendeine Durchführung. Natürlich könnte die spontane Natur dieser Stücke Schumann als eine gute Alternative zur Sonatenform ansprechen: Man braucht nicht weiter als bis zum Finale von Schumanns Klaviersonate Nr. 1 in fis-moll, op. 11, zu schauen, um einen vollständigen Sonatensatz zu sehen, dem ein Durchführungsteil fehlt. Das gleiche subjektive Idiom, das sich jedem Versuch einer formalen Analyse zu entziehen scheint, verbindet diese Werke miteinander.

Man nimmt an, dass die ersten beiden der Drei Klavierstücke, D 946, für eine andere Gruppe von vier Impromptus geplant waren, da sie auf der gleichen Art von Papier geschrieben wurden. Das dritte scheint jedoch einige Monate früher entstanden zu sein, mit einer anderen Tinte und auf anderem Papier. Es handelt sich also möglicherweise um eine willkürliche Zusammenstellung, die von Schuberts Neffen Eduard Schneider vorgenommen wurde. Brahms bezeichnete diese drei Stücke (und ein viertes – das *Adagio*, D 612, das Schneider vor der Veröffentlichung zurückhielt) als „Bedeutend ist nichts in der Sammlung [...]“, schätzte sie aber hoch genug ein, um sie in seinem Repertoire zu behalten und sich 1868 ihrer Veröffentlichung zu widmen. Dies ist aus interpretatorischer Sicht besonders interessant, da diese Stücke zu den wenigen Klavierstücken Schuberts gehören, die die gleiche unbekümmerte Einstellung zu ihrer Komposition aufweisen, wie sie in einigen seiner Lieder zu finden ist. Es scheint mir klar zu sein, dass sie wirklich improvisatorischer Natur sind – was dem Interpreten einen größeren Spielraum für Phantasie lässt. Das soll nicht heißen, dass sie weniger wertvoll sind, aber sie rücken Schubert in ein anderes Licht, weit entfernt von der philosophischen Ernsthaftigkeit, die wir in den ersten und zweiten Sätzen seiner Sonaten finden.

Einige Anspielungen auf Schuberts Lieder verdienen es, erwähnt zu werden. Der Hauptteil des ersten Stücks mit seiner unerbittlichen Triolenbegleitung erinnert an *Erstarrung* aus der *Winterreise*, ein Lied der Verzweiflung über eine Vergangenheit, die in Vergessenheit zu geraten droht. Das zweite Stück zitiert wörtlich das Lied *Der Schiffer*, ein sanftes Wiegenlied. Der Schubert-Forscher Paul Badura-Skoda wies darauf hin, dass der Mittelteil des dritten Stücks an *Die Sterne*, erinnert, das möglicherweise gleichzeitig mit dem Klavierstück komponiert wurde. *Die Sterne* ist ein Trostlied, in dem der Dichter im sanften Schimmern der Sterne Trost für seinen Verlust und Segen für seine Liebe findet.

Johannes Brahms' Vier Klavierstücke op. 119 sind zusammen mit den Sechs

Stücken op. 118 das letzte seiner kleinformatigen Klavierwerke. Diese Kompositionen, selbst die vergleichsweise ambitionierte Rhapsodie, blicken nach innen und beschäftigen sich mit den Stimmungen der Seele. Wie Schubert vor ihm wusste Brahms in jeder Art von Musik nach Inspiration zu suchen, ganz gleich, woher sie kam. Die sanften Ländler des zweiten Stücks und das leicht böhmische dritte Stück eignen sich für einen poetischen Ausdruck, der weit über das hinausgeht, was auf den ersten Blick sichtbar ist; die Bedeutung beruht auf der Interpretation ebenso wie auf der Andeutung. Während die Musik uns auf ein bestimmtes Genre verweist, was einen bestimmten, für dieses Genre üblichen Inhalt impliziert, fügen die interpretatorischen Entscheidungen des Musikers eine Ebene der Mehrdeutigkeit hinzu, die den implizierten Inhalt verändert. Viele solcher Werke (Schuberts „tanzende“ Lieder, *Drang in die Ferne*, *Täuschung* aus der *Winterreise* oder Brahms' *Liebeslieder-Walzer*) haben viel mit der Salonmusik ihrer Zeit gemein: ein angenehmer Zeitvertreib. Doch schon der Text und die Verbindung zur Musik zeigen, dass der Schein trügt. Der Interpret hat die Möglichkeit, das Stück in beide Richtungen zu ziehen. Die abschließende Rhapsodie ist ein größeres Stück als alle anderen in den Opp. 116, 117, 118 und 119. Auch der Titel „Rhapsodie“ ist eine Ausnahme unter diesen Stücken und verdient meines Erachtens eine nähere Betrachtung, da Brahms selbst für das tragische op. 118 Nr. 6 den bescheidenen Titel „Intermezzo“ als ausreichend ansah. Ich finde es passend, dass der daktylische (lang-kurz-kurz) Rhythmus in Verbindung mit den ausgehaltenen Akkorden am Ende jeder fünftaktigen Phrase stark an die daktylischen Hexameter erinnert, die in der epischen Dichtung der alten Griechen und Römer verwendet wurden. Die *Brahms-Phantasien* (1894) des Künstlers Max Klinger, die grafische Bilder mit musikalischen Partituren kombinieren, stehen zwar nicht in direktem Zusammenhang mit diesen Werken, zeigen aber die Beziehung zwischen Symbolik und absoluter Musik deutlicher, als es das geschriebene Wort könnte. Brahms, der kein Verfechter der Programm Musik war,

arbeitete dennoch oft mit Symbolen in der Musik, nicht unähnlich der Wortmalerei in der Barockmusik. Die Musik beschreibt nicht unbedingt das Gemälde, sondern vielmehr das Wesen des Gemäldes, die Stimmung des Heldentums oder der Tragödie oder des Todes.

Schuberts Gruppe von vier Impromptus, D935, ist in jeder Hinsicht ein viel anspruchsvolleres Werk als die Sammlung D899 oder die Stücke D946. Das erste Stück beginnt genau wie eine Sonate, vielleicht mit einem Nicken in Richtung Haydn, da das erste und das zweite Thema nach der Einleitung trotz ihrer unterschiedlichen Stimmungen und Tonalitäten dieselbe Melodie haben. Gerade als wir eine Art Durchführung erwarten, bricht Schubert jedoch völlig mit dem vorherigen Material, um einen langen, improvisatorischen Abschnitt zu schreiben, der mit *passionato* bezeichnet ist. Das ist für Schubert eher ungewöhnlich; die einzigen anderen Stücke, die mir bekannt sind, die so bezeichnet sind, sind das Melodram *Abschied von der Erde* und der zweite Satz des Trios in Es-Dur, D929. Alle drei werden von üppigen, anhaltenden harmonischen Arpeggien begleitet. Vielleicht ist damit gemeint, dass die Musik spontan wirken soll, wie eine Fantasie über eine Akkordfolge. Das zweite Stück ist ein Ländler, im Allgemeinen gut gelaunt, wie es für diese Gattung üblich ist, aber genau wie in Brahms' op. 119 Nr. 2 spürt man, dass sich unter der Oberfläche eine tiefere Bedeutung verbirgt – wie hier durch zwei plötzliche Ausflüge in nicht verwandte Tonarten, gis-moll und A-Dur, beide im Fortissimo, deutlich wird. Das dritte Stück ist eine Reihe von Variationen über ein Thema aus dem Singspiel *Rosamunde*, das Schumann leidenschaftlich ablehnte; das Stück war dennoch eines der ersten Klavierwerke Schuberts, das in das Standardrepertoire aufgenommen wurde. Das vierte Impromptu ist ein spanisch angehauchtes Werk, das Fandango-Rhythmen verwendet und vielleicht eine der virtuosesten und teuflischsten Äußerungen in Schuberts gesamter Musik ist. Ein charakteristisches Merkmal vieler Lieder Schuberts ist, dass die letzte Strophe die

gefühlbetonteste ist (*Auf dem Wasser zu singen; Abschied* aus dem *Schwanengesang; Drang in die Ferne* und viele mehr), ein Merkmal, das auch hier zu erkennen ist: Inmitten all des Tastenfeuerwerks ist die Passage vor der eigentlichen Coda harmonisch viel langsamer und herzerreißend einfach, um bald von der krachenden Tonleiter übertönt zu werden, die das Stück beendet.

© *Can Çakmur 2023*

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). In seiner Würdigung des Albums *Without Borders* [BIS-2630] nannte ihn die Zeitschrift *Gramophone* „einen Musiker mit Ideen und einer Reife, die sein Alter weit übersteigt [...], dazu gesegnet mit den Mitteln, die Fülle seiner Fantasie auszudrücken.“ 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 découverte de la seconde des *Drei Klavierstücke*, D 946, s'est avérée l'une de mes premières rencontres déterminantes avec l'œuvre de Franz Schubert. Si certaines pièces de musique ne révèlent leur grandeur et leurs secrets que lentement, au fil du temps, celle-ci a en revanche suscité chez moi une connexion immédiate et m'a fait une impression profonde dès la première écoute !

Lorsque j'ai conçu un programme qui allait inclure les *Klavierstücke*, D 946, je savais que je ne les associerais pas à une sonate. Le discours essentiellement intellectuel de la forme sonate n'allait pas faire bon ménage avec ce type de musique intuitive qui, malgré son apparente simplicité, défie l'analyse. Une œuvre tardive de Johannes Brahms apparaissait comme un choix naturel, non seulement parce qu'il fut le premier éditeur de ces pièces posthumes mais aussi parce qu'il dit à Clara Schumann, à propos de ses *Klavierstücke*, opus 119 : « Elles regorgent de dissonances ! Celles-ci sont peut-être justes et explicables – mais elles ne sont peut-être pas à ton goût, et j'aurais souhaité qu'elles soient moins justes, mais plus appétissantes et à ton goût. » Les deux recueils semblent avoir en commun de nombreuses tournures inattendues qui semblent tout à fait non préméditées.

Les sonates de Schubert ont rarement, voire jamais, dépassé les limites formelles établies par les maîtres qui l'ont précédé. Leurs sections sont bien définies et reliées entre elles par des moyens conventionnels. Ce n'est que dans la première de chaque série d'Impromptus (D 899 et D 935) que Schubert tente une approche radicalement différente de la forme sonate. Schumann attribue des caractéristiques de sonate aux quatre Impromptus D 935, sans pour autant étiqueter la série comme telle, avec raison d'ailleurs car aucune des pièces ne comporte de section de développement de quelque sorte que ce soit. Bien sûr, la nature spontanée de ces pièces a pu séduire Schumann au point de les considérer comme une alternative valide à la forme sonate : il suffit de regarder la finale de sa propre Sonate pour piano n° 1 en fa dièse mineur, opus 11, pour voir un mouvement de sonate complet sans section de

développement. Le même idiome subjectif, qui semble échapper à toute tentative d'analyse formelle, relie ces œuvres entre elles.

On croit que les deux premières des *Drei Klavierstücke*, D 946, avaient été prévues pour un autre groupe de quatre impromptus car elles ont été écrites sur le même type de papier. La troisième, en revanche, semble avoir été écrite quelques mois plus tôt, avec une encre et sur un papier différents. Il s'agit donc vraisemblablement d'un recueil arbitraire, réalisé par le neveu de Schubert, Eduard Schneider. Brahms voyait en ces trois pièces (ainsi qu'une quatrième, l'*Adagio*, D 612, que Schneider n'a pas publiée) « rien d'important », mais il les estimait suffisamment pour les conserver dans son répertoire et consacrer du temps à leur publication en 1868. Ceci est particulièrement intéressant d'un point de vue interprétatif car ces pièces font partie des très rares compositions pour piano de Schubert qui présentent l'attitude insouciant à l'égard de leur composition que l'on retrouve dans certains de ses lieder. Il me semble évident qu'elles sont de nature improvisée, laissant à l'interprète une plus grande marge de manœuvre pour explorer sa propre imagination. Cela ne veut pas dire qu'elles sont de moindre valeur, mais elles présentent Schubert sous un jour différent, loin du sérieux philosophique que l'on rencontre dans les premier et deuxième mouvements de ses sonates.

Certaines allusions à ses lieder méritent d'être mentionnées. La section principale de la première pièce, avec son implacable accompagnement de triolets, rappelle *Erstarrung* [Image glacée] du cycle du *Winterreise*, un chant de désespoir évoquant un passé qui risque d'être oublié. La deuxième pièce cite littéralement le lied *Der Schiffer* [Le batelier], une berceuse tendre. Le spécialiste de Schubert Paul Badura-Skoda fit remarquer que la section centrale de la troisième pièce rappelle *Die Sterne* [Les étoiles], qui a peut-être été composé en même temps. *Die Sterne* est un chant de consolation dans lequel le poète trouve dans le doux scintillement des étoiles la consolation pour sa perte et la bénédiction de son amour.

Les *Vier Klavierstücke*, opus 119 de Johannes Brahms sont, avec les *Sechs Klavierstücke*, opus 118, les dernières miniatures pour piano qu'il ait composées. Ces pièces, y compris la *Rhapsodie* relativement ambitieuse, sont introspectives et évoquent des états d'âme. Comme Schubert avant lui, Brahms trouvait l'inspiration dans tous les types de musique, quelle qu'en soit l'origine. Le doux *ländler* de la deuxième pièce et la troisième, au subtil parfum bohémien, se prêtent à une expression poétique qui va bien au-delà de ce qui apparaît à première écoute, leur signification étant basée sur l'interprétation autant que sur l'implication. Alors que la musique nous oriente vers un certain genre, ce qui implique un certain contenu commun à celui-ci, les choix interprétatifs ajoutent une couche d'ambiguïté qui en modifie le contenu implicite. De nombreuses œuvres de ce type, comme les *lieder* « dansants » de Schubert, *Drang in die Ferne* [Évasion], *Täuschung* [Illusion] du *Winterreise* ou les *Liebeslieder-Waltzer* de Brahms, ont beaucoup en commun avec la musique de salon de leur époque : une façon agréable de passer le temps. Mais il ne suffit que de les parcourir pour se rendre compte que l'apparence est trompeuse. L'interprète a la possibilité de tirer les pièces dans un sens ou dans l'autre. La *Rhapsodie* conclusive est une pièce plus importante que toutes les autres des opus 116, 117, 118 et 119. Le titre de « rhapsodie » est également une exception parmi ces pièces et, à mon avis, mérite un examen approfondi car Brahms considérait que le titre modeste d'« intermezzo » suffisait ailleurs, y compris pour la tragique sixième pièce de l'opus 118. Je trouve approprié que le rythme dactylique (long-court-court) combiné aux accords soutenus à la fin de chaque phrase de cinq mesures rappelle fortement les hexamètres dactyliques utilisés dans la poésie épique de la Grèce et de la Rome antiques. Bien qu'elles ne soient pas liées à ces œuvres, les *Brahms-Phantasie* (1894) de l'artiste Max Klinger, qui combinent des gravures avec des partitions musicales, montrent la relation entre le symbolisme et la musique absolue plus clairement que ne pourrait le faire un texte écrit. Brahms, qui

n'était pas un partisan de la musique à programme, travaillait néanmoins souvent avec des symboles musicaux, un peu comme le figuralisme dans la musique baroque. La musique ne décrit pas nécessairement le tableau, mais plutôt son essence, le sentiment d'héroïsme, de tragédie ou de mort.

La série de quatre Impromptus, D 935 de Schubert, est à tous égards une œuvre beaucoup plus ambitieuse que la série précédente, D 899, ou que les *Klavierstücke*, D 946. Le premier commence exactement comme une sonate, peut-être avec un clin d'œil à Haydn, puisque le premier et le deuxième thème après l'introduction partagent la même mélodie malgré leurs atmosphères et leurs tonalités différentes. Cependant, alors que nous nous attendons à une sorte de section de développement, Schubert rompt complètement avec le matériau précédent pour écrire une longue section à l'allure improvisée marquée *appassionato*. C'est plutôt inhabituel chez Schubert : les seules autres pièces indiquées de la sorte que je connaisse sont le mélodrame *Abschied von der Erde* [Adieu à la terre], et le deuxième mouvement du Trio en mi bémol majeur, D 929. Tous trois font entendre un long accompagnement d'arpèges luxuriants ayant un rôle de soutien harmonique. Cela signifie peut-être que la musique doit sembler spontanée, comme une fantaisie sur une progression d'accords. La deuxième pièce est un ländler, en majeure partie enjouée comme le veut le genre mais, tout comme dans l'opus 119 n° 2 de Brahms, on sent la présence d'une signification plus profonde sous la surface – comme le montrent ici deux excursions soudaines vers des tonalités éloignées, sol bémol mineur et la majeur, toutes deux dans la nuance *fortissimo*. Le troisième impromptu est une série de variations sur un thème tiré du singspiel *Rosamunde*. Schumann détestait cette pièce avec passion mais elle sera néanmoins l'une des premières compositions pour piano de Schubert à entrer dans le répertoire courant. Le quatrième impromptu dont les rythmes de fandango révèlent une influence espagnole est peut-être l'une des pièces les plus diaboliquement virtuoses de toute l'œuvre de Schubert. Un trait

caractéristique de nombreux lieder de Schubert est que la strophe finale est la plus chargée d'émotion (comme dans *Auf dem Wasser zu Singen* [À chanter sur l'eau] ; *Abschied* [Adieu] du cycle du *Schwanengesang* ; *Drang in die Ferne* et bien d'autres), un trait qui est également perceptible ici : au milieu de toute cette pyrotechnie pianistique, le passage qui précède la coda proprement dite est beaucoup plus lent harmoniquement et d'une simplicité déchirante et se noie bientôt dans la gamme fracassante qui conclut la pièce.

© *Can Çakmur 2023*

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.

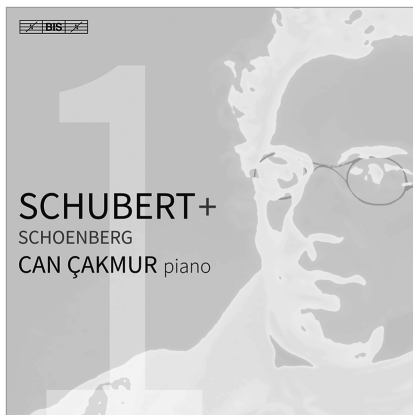
Musicien de chambre enthousiaste, Can Çakmur a pour partenaires réguliers Veriko Tchumburidze et Dorukhan Doruk (au sein du Vecando Trio formé en 2021), le violoncelliste Alexandre Castro-Balbi et le contrebassiste Dominik Wagner. Ses enregistrements chez BIS ont été salués par la critique à travers 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 de l'album *Without Borders* [BIS-2630], *Gramophone* l'a qualifié de « musicien aux idées et sophistiqué au-delà de son jeune âge (...) doté des moyens d'exprimer la richesse de son imagination ». Écrivain et conférencier passionné, Çakmur écrit pour le magazine turc consacré à la musique classique *Andante* et donne occasionnellement des conférences sur la musique sur diverses plateformes.

Les premières inspirations musicales de Can Çakmur lui sont venues d'Emre

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

www.cancakmur.com

In the same series:



Schubert + (Volume 1)

Schubert: Piano Sonata in A minor,
Op. 164 / D 537

Schoenberg: Drei Klavierstücke, Op. 11

Schubert: Piano Sonata in A major
D 959

Can Çakmur *piano*

BIS-2650 SACD

Album of the Month - '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.' *International Piano*

'The coupling of these two Schubert sonatas is a congenial one [...] This very distinguished recording should not be missed by anyone interested in fine piano-playing and heartfelt poetic utterance.' *Gramophone*

„Klarheit, Intelligenz und Sinn für die komplexe Rhythmik der Musik schaffen vollauf überzeugende und in ihrer Rhetorik packende Interpretationen.“ *Pizzicato*

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: 21st–26th March 2022 (Schubert D 935); 12th–17th September 2022 (Brahms; Schubert D 946)
at Tonstudio Tessmar, Hanover, Germany
Producer and sound engineer: Ingo Petry (Take5 Music Production)
Instrument technicians: Kiyotoshi Yokoyama (Schubert D 935); Akinori Nakajima (Brahms; Schubert D 946)

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

Post-production: Editing and mixing: Ingo Petry

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Can Çakmur 2023
Translations: Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover design: David Kornfeld
Photo of Can Çakmur: © Muhsin Akgün
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-2680 © & © 2023 BIS Records AB, Sweden.



BIS-2680