



SCHUBERT+

KRENEK

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 Krenek, aiming to reintroduce Krenek's completion of the C major Sonata, D 840, while looking into the influence on Schubert on Krenek's own compositions from the late 1920s.

**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 wird Musik von Schubert und Krenek einander gegenübergestellt. Ziel ist es, Kreneks Vollendung der C-Dur-Sonate D 840 erneut vorzustellen und gleichzeitig den Einfluss Schuberts auf Kreneks eigene Kompositionen aus den späten 1920er Jahren zu untersuchen.

**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 disque fait se juxtaposer la musique de Schubert et celle d'Ernst Krenek afin de faire connaître la complétion par ce dernier de la Sonate en ut majeur D 840 tout en examinant l'influence de Schubert sur les propres compositions de Krenek à partir de la fin des années 1920.

## KRENEK, Ernst (1900–91)

Piano Sonata No. 2, Op. 59/ IEK 29 (1928) *(Universal Edition)* 16'55

- 1 I. *Allegretto* 6'52
- 2 II. *Alla marcia, energico* 5'59
- 3 III. *Allegro giocoso* 3'55

## SCHUBERT, Franz (1797–1828)

4 Ungarische Melodie, D 817 (1824) 3'08

5 Allegretto in C minor, D 915 (1827) 5'15

Piano Sonata in C major, D 840 (1825) 41'26

completed by Ernst Krenek (1921–22) *(Universal Edition)*

- 6 I. *Moderato* 13'15
- 7 II. *Andante* 9'23
- 8 III. Menuetto. *Allegretto* – Trio 6'46
- 9 IV. Rondo. *Allegro* 11'46

TT: 67'54

## Can Çakmur *piano*

Instrumentarium:

Shigeru Kawai SK-EX Concert Grand Piano



Schubert's **Sonata in C major, D 840**, is the last of his unfinished sonatas. Bearing in mind his astonishing creativity during 1825, which saw the composition of three great piano sonatas (D 840, D 845, D 850) as well as the 'Great' C major Symphony, D 944, it would probably be correct to assume that the sonata was abandoned in favour of a piece that he found easier to work on. Earlier fragments for various works are often abandoned at the start of the recapitulation, which would have been little more than a formality for Schubert to add later. This sonata, however, includes some of the third and fourth movements: the third breaks off after perhaps the most startling modulation in all Schubert's oeuvre, and the fourth at the start of the development. This is a great pity because the sonata is one of Schubert's grandest and most inspired on many levels, especially in its orchestral conception and daring harmonic approach.

Schubert wrote to his friend Leopold Kupelweiser in the spring of 1824 that he 'would like to write another quartet [...] thus paving the way towards a great symphony'. It is surely no coincidence, then, that the *Grand Duo*, D 812, and the first two of the three sonatas of 1825 feel more like orchestral works adapted to the piano by comparison with his more idiomatic keyboard compositions, especially the Impromptus, D 899 and 935. This would also explain the lukewarm reception of the last three keyboard sonatas by Robert Schumann, despite his enthusiasm for Schubert's other works. According to Alfred Brendel, the later sonatas are more string chamber music than orchestral in concept. The lack of pianistic devices in D 840 is remarkable, even in the context of the other works from 1825. The traditional scale/arpeggio-like figurations are entirely absent and register changes are very abrupt, as if recalling different instrument groups. The repeated chord figurations that feature prominently in the first movement of the 'Great' C major Symphony take centre stage in this sonata as well, and further parallels can be found in the two works' harmonic schemes. The relationship of intervals of a third plays an

integral role in both pieces (a compositional tendency observable from Beethoven's Op. 31 No. 1 Sonata onwards) as well as the clash between major third and minor thirds. The conflict in the first movement of the symphony is based on the C major – E minor – E flat major axis, whereas in the sonata it is C major – C flat minor (B minor) – A major – A flat major. This rather sudden exchange of minor seconds creates a harmonic landscape way ahead of its time for 1825, and in my view this may have been why the piece was left incomplete precisely at the modulation from A flat major to A major in the third movement.

The sonata was published in 1861 by Carl Friedrich Whistling in Leipzig who erroneously believed it to be Schubert's last, incomplete composition and gave it the title 'Reliquie'. A 1922 *Berliner Morgenpost* review of the première of Krenek's completion of the piece gives an impression of attitudes to Schubert at the time: 'a posthumous Schubert sonata, overflowing with heartfelt feelings and melodic bliss'. Seen from a broader Schubertian perspective, such a description of this work seems very one-sided and inadequate, utterly disregarding the grand and powerful gestures that permeate the sonata – often extending way beyond the six-octave keyboard that Schubert had at his disposal. The pianist and musicologist Paul Badura-Skoda has told that a certain Ms Spiro – who claimed to have known a student of Schubert – offered the following description of the composer's musical language: 'When you see a *ppp* it is followed by a *diminuendo*, when you see a *fff* there's a *crescendo*. In the case of *ppp*, when the music has nearly died away, play quieter still [...] And in the case of *fff*, if the piano is not enough, it must become an orchestra.'

Ernst Krenek's interest in Schubert's music appears to have been triggered by regular encounters with the pianists Eduard Erdmann and Artur Schnabel in Berlin, both of whom were among the first to recognise the value of Schubert's piano music. Krenek, by his own admission, didn't regard Schubert as anything more than 'a dilettante stuck in sentimental Biedermeier niceties' until he came across an analy-

sis of all of Schubert's songs. This led him to an understanding of a compositional principle in which variety is created by the displacement of accents. In completing the D 840 Sonata, Krenek claimed that he needed to assimilate Schubert's language fully in order to present a logical and convincing solution that was true to Schubert's own style. Indeed, I would find it difficult to spot where Schubert ends and Krenek begins if it wasn't specified in the score. Perhaps the only discernible difference is the shortening of the recapitulation in the fourth movement, for which I am not aware of any precedent in Schubert's music.

Krenek was an exceptionally prolific composer, with a career spanning seven decades and more than two hundred works. It is thus impossible to talk about a single Krenek style. At any rate he himself would have been vehemently opposed to such a classification, as he believed that change was a necessity. The **Second Sonata** was composed in 1928 just after his discovery of Schubert, early 20th-century French music and jazz, and while weaning himself off the influence of serialism.

Especially in direct comparison to much of the German and Germanic music of the period, the Second Sonata shows a remarkable lightness and joie de vivre. Krenek achieves this by carefully avoiding clichés while retaining a sense of phrase structure. When compared to Arnold Schoenberg, for example, Krenek doesn't merely betray a tendency to follow the natural ebb and flow of music; he embraces it wholeheartedly. One needs to look no further than the G flat major climax of the first movement or, especially, the coda of the second movement where a very Schubertian modulation results in a circle of fifths – a centuries-old device used to dissipate tension.

I find it interesting to examine Krenek's homage to Schubert in this sonata. On a superficial level, it owes much more to the early 20th-century Parisian musical scene than to 19th-century Vienna; but the compositional parameters betray the older influence. The whole sonata has a rhythmic drive stemming from the use of

syncopation, which is one of Schubert's favourite devices (one needs look no further than the first movement of D 840 to find exactly the same rhythmic cell). The other Schubertian device Krenek uses is much more subtle. There are instances in Schubert's music when the hierarchy of the strong and weak beats is suspended, with phrases being one beat too long or one beat too short. Krenek expands on this principle by interpolating different time signatures which actually follows the contour of the phrase rather than being a background rhythmic element as for example in the case of Bartók.

Schubert's *Hungarian Melody, D 817*, is a charming little piece which is actually an adaptation of a section from the marvellous *Divertissement à la Hongroise, D 818*. András Schiff's vivid and poetic description: 'you have seen a coach with horses in Vienna [...] in Schubert's time, this was the normal form of transportation and he must have seen this all the time in front of his house. And I really hear the horse here', made during a masterclass on No. 3 of *Moments Musicaux, D 780*, seems apt here as well. As so often with Schubert, piquant passion gives way to serenity, and the piece end in the major, albeit under a cloud of wistfulness.

The *Allegretto in C minor, D 915*, was written in memory of a friend, Ferdinand Walcher, a lawyer who worked for the War Office in the Navy section. This free-standing piece does not call to mind many other piano works by Schubert, but a few songs do serve as a precedent. *Wallensteiner Lanzknecht beim Trunk* (Wallenstein's Infantryman Drinking), D 931, is a song in the same vein: proud, dignified, noble and serious, although it is less solemn than the *Allegretto* owing to its ironic text. The *Allegretto* is a drinking song too, to be played in earnest memory of a deceased friend. If through this association Schubert was confronted with his own mortality, we cannot know; there is no denying, however, that this is music of heartfelt feelings and at times great tenderness.

© Can Çakmur 2024

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](http://www.cancakmur.com)



Schuberts **Sonate in C-Dur, D 840**, ist seine letzte unvollendete Sonate. In Anbetracht seiner erstaunlichen Kreativität während des Jahres 1825, in dem er drei große Klaviersonaten (D 840, D 845, D 850) sowie die „große“ C-Dur-Symphonie D 944 komponierte, wäre es wahrscheinlich richtig anzunehmen, dass die Sonate zugunsten eines Werks aufgegeben wurde, an dem er leichter arbeiten konnte. Frühere Fragmente für verschiedene Werke wurden oft zu Beginn der Reprise aufgegeben, die für Schubert kaum mehr als eine Formalität gewesen wäre, die er später hinzugefügt hätte. Die vorliegende Sonate enthält jedoch Teile des dritten und vierten Satzes: Der dritte bricht nach der vielleicht verblüffendsten Modulation in Schuberts Gesamtwerk ab, der vierte zu Beginn der Durchführung. Das ist sehr schade, denn die Sonate ist eine der großartigsten und in vielerlei Hinsicht inspiriertesten Sonaten Schuberts, insbesondere in ihrer orchestralen Konzeption und ihrem gewagten harmonischen Ansatz.

Schubert schrieb im Frühjahr 1824 an seinen Freund Leopold Kupelweiser: „[Ich] will noch ein Quartetto schreiben [...], überhaupt will ich mir auf diese Art den Weg zur großen Sinfonie bahnen.“ Es ist sicher kein Zufall, dass das *Grand Duo*, D 812, und die ersten beiden der drei Sonaten von 1825 im Vergleich zu seinen idiomatischeren Klavierkompositionen, insbesondere den Impromptus, D 899 und 935, eher wie für das Klavier adaptierte Orchesterwerke wirken. Dies würde auch die laue Rezeption der letzten drei Klaviersonaten durch Robert Schumann erklären, trotz seiner Begeisterung für Schuberts andere Werke. Laut Alfred Brendel sind die späteren Sonaten eher kammermusikalisch als orchestral konzipiert. Der Mangel an pianistischen Mitteln in D 840 ist bemerkenswert, selbst im Vergleich zu den anderen Werken von 1825. Die traditionellen skalen- und arpeggioartigen Figuren fehlen völlig, und die Registerwechsel sind sehr abrupt, als ob sie an verschiedene Instrumentengruppen erinnern würden. Die wiederholten Akkordfiguren, die im ersten Satz der „großen“ C-Dur-Symphonie eine wichtige Rolle spielen,

stehen auch in dieser Sonate im Mittelpunkt, und weitere Parallelen lassen sich in den harmonischen Schemata der beiden Werke finden. Das Verhältnis von Terzintervallen spielt in beiden Stücken eine wesentliche Rolle (eine kompositorische Tendenz, die ab Beethovens Sonate op. 31 Nr. 1 zu beobachten ist), ebenso wie das Aufeinandertreffen von großen und kleinen Terzen. Der Konflikt im ersten Satz der Symphonie basiert auf der Achse C-Dur – e-moll – Es-Dur, während er in der Sonate C-Dur – cis-moll (h-moll) – A-Dur – As-Dur lautet. Dieser ziemlich plötzliche Austausch von kleinen Sekunden schafft eine harmonische Landschaft, die ihrer Zeit für 1825 weit voraus ist, und meiner Meinung nach könnte dies der Grund dafür gewesen sein, dass das Stück gerade bei der Modulation von As-Dur nach A-Dur im dritten Satz unvollständig blieb.

Die Sonate wurde 1861 von Carl Friedrich Whistling in Leipzig veröffentlicht, der sie fälschlicherweise für Schuberts letzte, unvollendete Komposition hielt und ihr den Titel „Reliquie“ gab. Eine Rezension der *Berliner Morgenpost* von 1922 über die Uraufführung von Kreneks Vervollständigung des Stücks vermittelt einen Eindruck von der damaligen Einstellung zu Schubert: „Schuberts nachgelassene, von Innigkeit und Melodieseligkeit schier überquellende Sonate in C-Dur“. Aus einer breiteren Schubert-Perspektive erscheint eine solche Beschreibung dieses Werks sehr einseitig und unzureichend, da sie die großen und kraftvollen Gesten völlig außer Acht lässt, die die Sonate durchdringen – und oft weit über die sechs Oktaven umfassende Tastatur hinausgehen, die Schubert zur Verfügung stand. Der Pianist und Musikwissenschaftler Paul Badura-Skoda hat erzählt, dass eine gewisse Frau Spiro – die behauptete, einen Schüler Schuberts gekannt zu haben – die musikalische Sprache des Komponisten wie folgt beschrieb: „Wenn *ppp* steht, so steht noch *dim* und bei *fff* noch *cresc.* – Bezüglich *dim*: wenn es schon fast tot ist, noch *dim* [...] und bei *fff*, wenn das Klavier nicht mehr genügt, dann muss es ein Orchester sein.“

Ernst Kreneks Interesse an Schuberts Musik scheint durch regelmäßige Begegnungen mit den Pianisten Eduard Erdmann und Artur Schnabel in Berlin ausgelöst worden zu sein, die beide zu den ersten gehörten, die den Wert von Schuberts Klaviermusik erkannten. Krenek hielt Schubert nach eigenem Bekunden für nichts anderes als „ein in Wiener Biedermeier-Gemütlichkeit steckengebliebener [...] Dilettant“, bis er auf eine Analyse aller Lieder Schuberts stieß. Dies führte ihn zum Verständnis eines kompositorischen Prinzips, bei dem durch die Verschiebung von Akzenten Abwechslung geschaffen wird. Bei der Fertigstellung der Sonate in D 840 behauptete Krenek, er müsse sich Schuberts Sprache vollständig aneignen, um eine logische und überzeugende Lösung zu präsentieren, die Schuberts eigenem Stil treu ist. In der Tat fiel es mir schwer zu erkennen, wo Schubert aufhört und Krenek beginnt, wenn es nicht in der Partitur angegeben wäre. Der einzige wahrnehmbare Unterschied ist vielleicht die Verkürzung der Reprise im vierten Satz, für die mir kein Präzedenzfall in Schuberts Musik bekannt ist.

Krenek war ein außergewöhnlich produktiver Komponist, dessen Karriere sieben Jahrzehnte und mehr als zweihundert Werke umfasste. Es ist daher unmöglich, von einem einzigen Krenek-Stil zu sprechen. Er selbst hätte sich jedenfalls vehement gegen eine solche Klassifizierung gewehrt, denn er hielt den Wandel für eine Notwendigkeit. Die **zweite Sonate** wurde 1928 komponiert, kurz nachdem er Schubert, die französische Musik des frühen 20. Jahrhunderts und den Jazz für sich entdeckt und sich vom Einfluss des Serialismus entwöhnt hatte.

Vor allem im direkten Vergleich mit einem Großteil der deutschen und germanischen Musik dieser Zeit zeigt die zweite Sonate eine bemerkenswerte Leichtigkeit und Lebensfreude. Krenek erreicht dies, indem er Klischees sorgfältig vermeidet und gleichzeitig einen Sinn für die Phrasenstruktur beibehält. Wenn man ihn beispielsweise mit Arnold Schönberg vergleicht, verrät Krenek nicht nur eine Tendenz, dem natürlichen Fluss der Musik zu folgen, sondern er macht sich diesen mit

ganzem Herzen zu eigen. Man braucht sich nur den Ges-Dur-Höhepunkt des ersten Satzes oder insbesondere die Coda des zweiten Satzes anzuschauen, wo eine sehr Schubertsche Modulation in einen Quintenzirkel mündet – ein jahrhundertaltes Mittel, um Spannungen abzubauen.

Ich finde es interessant, Kreneks Hommage an Schubert in dieser Sonate zu untersuchen. Oberflächlich betrachtet verdankt sie der Pariser Musikszene des frühen 20. Jahrhunderts viel mehr als dem Wien des 19. Die gesamte Sonate hat einen rhythmischen Schwung, der aus der Verwendung von Synkopen herrührt, einem von Schuberts bevorzugten Mitteln (man braucht nicht weiter als den ersten Satz von D 840 zu suchen, um genau die gleiche rhythmische Zelle zu finden). Das andere Schubertsche Mittel, das Krenek verwendet, ist viel subtiler. Es gibt Fälle in Schuberts Musik, in denen die Hierarchie der starken und schwachen Schläge außer Kraft gesetzt ist, wobei die Phrasen einen Schlag zu lang oder einen Schlag zu kurz sind. Krenek erweitert dieses Prinzip, indem er verschiedene Taktarten interpoliert, die tatsächlich der Kontur der Phrase folgen und nicht nur ein rhythmisches Hintergrundelement darstellen, wie es beispielsweise bei Bartók der Fall ist.

Schuberts *Ungarische Melodie*, D 817, ist ein charmantes kleines Stück, das eigentlich eine Adaption eines Abschnitts aus dem wunderbaren *Divertissement à la Hongroise*, D 818, ist. András Schiff's anschauliche und poetische Beschreibung: „Sie haben in Wien eine Kutsche mit Pferden gesehen [...] zu Schuberts Zeiten war dies das normale Transportmittel, und er muss dies ständig vor seinem Haus gesehen haben. Und ich höre hier wirklich das Pferd“, geäußert während eines Meisterkurses zu Nr. 3 der *Moments Musicaux*, D 780, scheint auch hier treffend zu sein. Wie so oft bei Schubert weicht die pikante Leidenschaft der Heiterkeit, und das Stück endet in Dur, wenn auch unter einer Wolke von Wehmut.

Das *Allegretto in c-moll*, D 915, wurde zum Gedenken an einen Freund, Ferdinand Walcher, geschrieben, einen Juristen, der für das Kriegsministerium in der

Marineabteilung arbeitete. Dieses freistehende Stück erinnert nicht an viele andere Klavierwerke Schuberts, aber einige Lieder dienen als Präzedenzfall. Schubert schrieb ein Lied in der gleichen Art, *Wallensteiner Lanzknecht beim Trunk*, D 931: stolz, würdevoll, edel und ernst, obwohl es wegen seines ironischen Textes weniger feierlich ist als das *Allegretto*. Auch das *Allegretto* ist ein Trinklied, das im ernstesten Gedenken an einen verstorbenen Freund gespielt werden soll. Ob Schubert durch diese Assoziation mit seiner eigenen Sterblichkeit konfrontiert wurde, können wir nicht wissen; es lässt sich jedoch nicht leugnen, dass es sich hier um eine Musik voller herzlicher Gefühle und zuweilen großer Zärtlichkeit handelt.

© *Can Çakmur 2024*

**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](http://www.cancakmur.com)

**L**a **Sonate en ut majeur D 840** est la dernière sonate que Schubert laissa inachevée. Compte tenu de son étonnante créativité au cours de l'année 1825 qui allait voir la composition de trois grandes sonates pour piano (les D 840, D 845 et D 850) ainsi que de la Symphonie en ut majeur « La Grande » D 944, il serait probablement juste d'assumer que cette sonate a été abandonnée au profit d'une œuvre sur laquelle il pouvait travailler plus aisément. Les fragments antérieurs d'œuvres diverses montrent souvent que l'abandon a eu lieu au début de la section de la réexposition, une simple formalité pour Schubert car il pouvait y revenir par la suite. Cette sonate comprend cependant un fragment des troisième et quatrième mouvements : le troisième s'interrompt après la modulation la plus surprenante peut-être de toute l'œuvre de Schubert, et le quatrième au début de la section du développement. Ce qui est très dommage car cette sonate est l'une des plus grandioses et des plus inspirées de Schubert à bien des égards, en particulier en ce qui concerne sa conception orchestrale et l'audace de son approche harmonique.

Au printemps 1824, Schubert écrivait à son ami Leopold Kupelweiser qu'il « aimerait écrire un autre quatuor [...] ouvrant ainsi la voie à une grande symphonie ». Ce n'est donc pas un hasard si le *Grand Duo* D 812 et les deux premières des trois sonates de 1825 font davantage penser à des adaptations pour piano de pièces orchestrales que d'autres compositions pour piano plus idiomatiques comme les Impromptus D 899 et D 935. Cela expliquerait également l'accueil mitigé réservé par Robert Schumann aux trois dernières sonates pour piano, malgré son enthousiasme pour les autres œuvres de Schubert. Selon le pianiste Alfred Brendel, le concept des dernières sonates est plus près de la musique de chambre pour cordes que de la musique orchestrale. L'absence d'artifices pianistiques dans la D 840 est remarquable, même dans le contexte des autres œuvres composés en 1825. Les procédés d'écriture traditionnels de type gamme et arpège sont totalement absents et

les changements de registres très abrupts, comme pour évoquer des groupes d'instruments distincts. Les accords répétés qui occupent une place prépondérante dans le premier mouvement de la « Grande » Symphonie en ut majeur sont également au centre de cette sonate et d'autres parallèles peuvent être établis entre les schémas harmoniques respectifs des deux œuvres. La relation entre les intervalles de tierce joue un rôle essentiel dans les deux œuvres (une tendance observable à partir de la Sonate op. 31 n° 1 de Beethoven), de même que le conflit entre tierces majeures et tierces mineures. Le conflit dans le premier mouvement de la symphonie repose sur l'axe ut majeur – mi mineur – mi bémol majeur, alors que dans la sonate, il s'agit d'ut majeur – ut bémol mineur (ou si mineur) – la majeur – la bémol majeur. Cet échange plutôt soudain de secondes mineures crée un paysage harmonique très en avance sur son temps pour 1825 et, à mon avis, c'est peut-être là la raison pour laquelle l'œuvre a été laissée inachevée précisément au moment de la modulation de la bémol majeur à la majeur dans le troisième mouvement.

La sonate a été publiée en 1861 par Carl Friedrich Whistling à Leipzig. Celui-ci croyait à tort qu'il s'agissait de la dernière composition incomplète de Schubert et lui a donné le titre de « Reliquie » [relique]. Un compte rendu de 1922 du *Berliner Morgenpost* au sujet de la création de la version complétée par Ernst Krenek de la sonate donne une idée de l'attitude générale d'alors à l'égard de Schubert : « une sonate posthume de Schubert, débordant de sentiments sincères et de bonheur mélodique ». Considérée dans une perspective schubertienne plus large, une telle description apparaît très limitée et inadéquate car elle ne tient absolument pas compte des gestes grandioses et puissants qui parsèment la sonate, allant souvent bien au-delà des limites du clavier de six octaves dont Schubert disposait. Le pianiste et musicologue Paul Badura-Skoda a raconté qu'une dame du nom de Spiro – qui prétendait avoir connu un élève de Schubert – avait décrit décrit le langage musical du compositeur comme suit : « Quand vous voyez un *ppp*, il est suivi d'un *diminuendo*, quand



vous voyez un *fff*, il y a un *crescendo*. Dans le cas du *ppp*, lorsque la musique est presque inaudible, jouez encore moins fort [...] Dans le cas d'un *fff*, le piano ne suffit pas et doit devenir un orchestre. »

L'intérêt d'Ernst Krenek pour la musique de Schubert semble avoir été suscité par des rencontres régulières avec les pianistes Eduard Erdmann et Artur Schnabel à Berlin qui ont tous deux été parmi les premiers à reconnaître la valeur de l'œuvre pour piano de Schubert. Krenek, de son propre aveu, ne considérait pas Schubert comme autre chose qu'un « dilettante coincé dans le confort du Biedermeier viennois », jusqu'à ce qu'il tombe sur une analyse de l'ensemble des lieder de Schubert. Cela l'a amené à comprendre un principe de composition dans lequel la variété est créée par le déplacement des accents. Pour mener à bien la complétion de la Sonate en ut majeur D 840, Krenek affirmait qu'il devait totalement assimiler le langage de Schubert afin de présenter une solution logique et convaincante qui soit fidèle à son style. En effet, si cela n'était pas spécifié dans la partition, il me serait difficile de repérer où Schubert finit et où Krenek commence. La seule différence perceptible est peut-être le raccourcissement de la réexposition dans le quatrième mouvement pour lequel je ne connais aucun précédent dans la musique de Schubert.

Krenek fut un compositeur exceptionnellement prolifique, plus de deux cents œuvres, dont la carrière s'étendit sur sept décennies. Il est donc impossible de parler d'un style unique chez Krenek. En tout cas, il aurait lui-même été farouchement opposé à une telle classification car il tenait le changement pour une nécessité. Sa Sonate n° 2 op. 59 a été composée en 1928, juste après sa découverte de Schubert, de la musique française du début du XX<sup>e</sup> siècle et du jazz tandis qu'il se défaisait de l'influence du sérialisme.

Comparée à une grande partie de la musique austro-allemande de l'époque, la deuxième sonate fait preuve d'une remarquable légèreté et de joie de vivre. Krenek y parvient en évitant soigneusement les clichés tout en conservant un sens de la

structure des phrases. Comparé par exemple à Arnold Schoenberg, Krenek ne se contente pas révéler une tendance à suivre le flux et le reflux naturel de la musique, il l'embrasse avec enthousiasme. Il suffit de penser au point culminant en sol bémol majeur du premier mouvement ou, surtout, à la coda du deuxième mouvement où une modulation très schubertienne débouche sur un cycle de quintes, un procédé vieux de plusieurs siècles utilisé pour dissiper la tension.

Je trouve intéressant d'examiner l'hommage que Krenek rend à Schubert dans cette sonate. À première vue, elle doit beaucoup plus à la scène musicale parisienne du début du XX<sup>e</sup> siècle qu'à celle de la Vienne du XIX<sup>e</sup> siècle mais les paramètres de composition révèlent une influence plus ancienne. La sonate entière révèle une verve rythmique marquée par un recours à la syncope, l'un des procédés préférés de Schubert (il suffit de parcourir le premier mouvement de la Sonate D 840 pour y retrouver exactement la même cellule rythmique). L'autre procédé schubertien utilisé par Krenek est beaucoup plus subtil. Dans la musique de Schubert, il arrive que la hiérarchie des temps forts et faibles soit suspendue, les phrases comptant un temps de trop ou manquant. Krenek développe ce procédé en interpolant différentes signatures métriques qui suivent en fait le contour de la phrase plutôt que d'être un élément rythmique sous-jacent, comme c'est le cas par exemple chez Béla Bartók.

La *Mélodie hongroise D 817* de Schubert est une charmante petite pièce qui est en fait une adaptation d'une section du merveilleux *Divertissement à la Hongroise D 818*. La description colorée et poétique d'András Schiff faite lors d'une classe de maître consacrée au troisième des *Moments musicaux D 780*, semble également appropriée ici (« vous avez vu les carrosses tirés par des chevaux à Vienne ? [...] à l'époque de Schubert, c'était le moyen de transport courant et il a dû constamment voir cela devant sa maison. J'entends vraiment le cheval ici »). Comme souvent chez Schubert, la passion vive cède la place à la sérénité, et la pièce se termine en dans une tonalité majeure, bien que légèrement assombrie par un nuage de nostalgie.

L'*Allegretto en ut mineur D 915*, a été composé à la mémoire d'un ami, Ferdinand Walcher, un avocat qui travaillait pour le Ministère de la Guerre dans la section de la marine. Cette pièce indépendante n'évoque pas beaucoup d'autres œuvres pour piano de Schubert mais quelques lieder servent de précédent. Schubert a écrit un lied dans la même veine, *Wallensteiner Lanzknecht beim Trunk D 931* [Chanson à boire du lansquenet de Wallenstein] : fier, digne, noble et sérieux, bien que moins solennel que l'*Allegretto* avec son texte ironique. L'*Allegretto* est également une chanson à boire, jouée en mémoire d'un ami disparu. Nous ne savons si Schubert a été confronté à sa propre mortalité par le biais de cette association. Il est cependant indéniable que cette musique est empreinte de sentiments sincères et parfois d'une grande tendresse.

© *Can Çakmur 202*

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]

Diapason d'or – « Un régal d'un bout à l'autre, mitonné par un authentique musicien » *Diapason* [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]

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: 12th–17th September 2022 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 2024  
Translations: Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)  
Front cover design: David Kornfeld [www.kornfeld.se](http://www.kornfeld.se)  
Photo of Can Çakmur: © Muhsin Akgün  
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](mailto:info@bis.se) [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-2690 © & © 2024 BIS Records AB, Sweden.



BIS-2690