BIS

7



SCHUBERT+

LACHENMANN

CAN ÇAKMUR piano

SCHUBERT, Franz (1797–1828)

Sonata in A minor, D 784 (1823) — 22'49

1 I. *Allegro giusto* — 13'25
2 II. *Andante* — 3'57
3 III. *Allegro vivace* — 5'18

LACHENMANN, Helmut (b. 1935)

Five Variations based upon a Theme by Franz Schubert (1956) *(Breitkopf & Härtel)* — 6'39

4 Thema — 0'45
5 Variation I. *Rasch* — 1'10
6 Variation II. *Ruhig* — 1'16
7 Variation III. *Sehr lebhaft* — 0'31
8 Variation IV. *Schwungvoll* — 0'59
9 Variation V. *Sehr ruhig und ausdrucksvoll* — 1'57

SCHUBERT, Franz

Sonata in A minor, D 845 (1825) 35'27

10 I. *Moderato* 11'24

11 II. *Andante poco mosso* 12'25

12 III. Scherzo. *Allegro vivace* – Trio. *Un poco più lento* 6'49

13 IV. Rondo. *Allegro vivace* 4'37

TT: 65'46

Can Çakmur *piano*

Instrumentarium
Shigeru Kawai SK-EX Concert Grand 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 the series makes up a near-complete anthology of Schubert's completed major piano music (the only exceptions being the Fantasy, D 2E, and the Variations, D 156), each disc is meant to be self-contained as a recital. This recording presents two of Schubert's most orchestrally conceived sonatas, D 784 and D 845, accompanied by Lachenmann's *Five Variations based upon a Theme by Franz Schubert,* serving as a *divertimento*.

Schubert+ ist eine Programmreihe, die Schuberts gesamte bedeutende Klavierwerke (mit Ausnahme von Fragmenten) Werken anderer Komponisten gegenüberstellt, die von Schuberts Musik inspiriert wurden. Die Reihe bildet zwar eine nahezu vollständige Anthologie von Schuberts vollendeten Hauptwerken für Klavier (die einzigen Ausnahmen sind die Fantasie D 2E und die Variationen D 156), doch ist jede CD so gestaltet, dass sie für sich allein als Konzertprogramm stehen kann. Diese Aufnahme präsentiert zwei von Schuberts am stärksten orchestral konzipierten Sonaten, D 784 und D 845, begleitet von Lachenmanns „*Fünf Variationen über ein Thema von Franz Schubert*", die als *Divertimento* dienen.

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 inspirées 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. Cet enregistrement présente deux des sonates de Schubert conçues de la manière la plus orchestrale, les D. 784 et D. 845, accompagnées des *Cinq variations sur un thème de Franz Schubert* d'Helmut Lachenmann, qui font office de *divertimento*.

The obsession with death is a feature of 19th-century art. It fascinated artists through multiple existential questions: firstly, from the point of view of the self, how it feels to die; and secondly, from the point of view of others, what the one who dies leaves behind. These perspectives, filtered through a perhaps morbid fascination, dictate most such depictions. The dying maiden in *Der Tod und das Mädchen* (Death and the Maiden), greeted by death in the guise of a merciful friend, and the remorseful father in *Eine Leichenphantasie* (Funereal Fantasy), mourning his now-dead son as he watches the coffin lowered into the grave, are figures from various poems Schubert chose to set to music. Two more, perhaps lesser-known songs by Schubert on similar themes are closely related to these sonatas: *An den Mond in einer Herbstnacht* (To the Moon on an Autumn Night) and *Totengräbers Heimweh* (Gravedigger's Longing). The closing gesture of the first song becomes the main tune of the slow movement of D 784, and the death motif of the second song becomes the main subject of the first movement of D 845, heard partially at the opening and in its complete form at the close of the movement.

An *den Mond in einer Herbstnacht* deals with those who remain – though it inverts the usual perspective: it is the dying man who imagines the world of those left behind. The poet, addressing the moon, proclaims that its light, which illuminates the laughter and the tears of his friends scattered across countries, does not penetrate the dark chamber where the poet soon shall rest. His memory on this 'fair earth' will thus fade. It is not the act of dying that is the main focus of the poem, but rather the absence – first of the loved ones, then of the poet himself – and eventually the fading of his imprint on earth. There is surely an autobiographical element to the choice of this material for the Sonata D 784: the sonata was written not long after Schubert's syphilis diagnosis. It must have seemed like a premonition that the song he had composed five years earlier would in turn match his own destiny.

I have always felt that the outer movements of the sonata carry a particular

significance. I can't help but hear the beginning as a funeral march – not a dignified one *à la Eroica*, but a ruthless, cruel one, sung by a Prometheus-like figure raising his hands towards the heavens in an unending cry of 'Why me, O Gods?' while being terrified of the moment that death will strike. Amidst the horror and fury, interestingly, Schubert inserts a chorale to function as the contrasting melody. I don't think it is a coincidence either that Schubert chose the same chorale to set the *Dona nobis pacem* after a particularly brutal *Agnus Dei* in his final Mass, D 950.

The **Sonata in A minor, D 784** is the first Schubert piece I ever played. I had a vivid imagination when it came to the topic of death. I remember being very taken by Alfred Brendel's proposition that the finale is a *danse macabre*. The particular image I had in mind, which I can't shake off to this day, is that this movement is the depiction of a condemned man at the moment of his execution. The slow *Ländler* interrupting the macabre procession are the daydreams of the condemned, seeing the beauty of the world one final time, with ever-increasing sentiment and urgency.

The **Sonata in A minor, D 845** appears to have been a personal work for Schubert for a completely different reason. It was the first sonata of his to be published, and its second movement is also among the few of his solo piano pieces that he himself performed, on his 1825 tour to Upper Austria, and to great acclaim. Immediately upon its publication, the sonata drew attention from all sides of the German-speaking musical world, especially from the influential *Allgemeine musikalische Zeitung*, which proclaimed it a work on par with Beethoven's finest. Taking Schubert's ambition to pave the way towards a great symphony into consideration, this must have been a major, joyful milestone for the then 28-year-old composer. I find it quite meaningful that with this piece, Schubert manages to pay tribute to two of his great idols, Mozart and Beethoven, while staying true to his own musical language. I hear echoes of the *Appassionata* in the delirious middle section of the first movement, complete with a hint of the *fate motif*, while the ghastly finale appears to be modelled

on the *Presto* of Mozart's own A minor Sonata (K. 310). I don't find it too far-fetched even to hear the piercing dissonances of the third variation of the slow movement as a solemn tribute to Mozart's own dissonances in the slow movement of the same A minor Sonata. The recognition of this sonata preceded the Schubert revival of the 20th century: the piece was assigned to students by Liszt in his Weimar masterclasses.

I don't see an autobiographical connection between the mostly grim music of this work and the psychological state of its creator. That spiritual distance allows, in my opinion, Schubert to create a dramatic arc constructed in an intellectually rigorous way: the first movement has no real endings until its coda – the composer follows no idea towards its natural conclusion – and it is only there that it suddenly makes sense how the inevitable course of events will unfold. The borrowed material from *Totengräbers Heimweh* then makes musical and dramaturgical sense: the poem depicts a lonely gravedigger who wishes for company among the dead and is granted his wish. It is precisely at this moment of yearning towards death that this motif appears in the song. Schubert simply asks, 'What must follow this moment of suspense?' The emphatic answer he gives in the sonata – as opposed to the quiet ending of the song — is this incredible ending, where he reaches to the highest note of the keyboard and towards a sub-contra E – a note below the lowest of his keyboard, which went down only to F. Because that note didn't exist on his piano, he had to transpose the remainder of the phrase up an octave. In this recording we have retained the correct voice leading and utilised the sub-contra E throughout. In similar vein, the first variation of the second movement is lacking four bars compared to the theme. As the manuscript of this sonata is unfortunately lost, we can only speculate if this was on purpose or was a clumsy mistake by the engraver. To retain the balance of the form, I have chosen to compose four bars to match the first variation to the others.

The remaining movements are masterful examples of how a good composer balances *divertissement* and substance. While interacting with the highly dramatic material of the first movement, they also provide just enough melodic invention and virtuosity to create a work fit for public performance. There are tragic books, poems, and pieces of music that are not personal utterances but figments of their creators' vivid imagination – and this is such a work: the raw, unadulterated emotion of the earlier sonata is here chiselled into a Shakespearean tragedy. Whatever the reason – whether he regarded it as too personal or simply as insufficient in scope – D 784 remained unpublished in his lifetime; D 845 was, from the outset, a public statement – which might explain why Schubert offered precisely this sonata for publication and none of his earlier sonatas. And what a statement it is for a sonata debut – acknowledged as such even at the time.

This recording includes the most oblique of the "plus" additions in the series in the form of Helmut Lachenmann's ***Five Variations based upon a Theme by Franz Schubert***. I have not been able to identify any defining effect of Schubert on Lachenmann, except for the fact that his piano professor, Jürgen Uhde, co-authored an authoritative book on Schubert's late piano music with Renate Wieland. It is implausible that a mind as eclectic as Lachenmann's would remain indifferent to impulses of any kind. However, the triumph that the 21-year-old Lachenmann achieves with the piece stems clearly from this lack of obvious connection. Lachenmann's take on Schubert is defined not by what Schubert himself found important in musical language, but rather by what Lachenmann finds important in the musical language of Schubert. As a result, Lachenmann, for example, inserts a typical *Ländler* rhythm in the fourth variation which does not derive from the theme at all. The composer's aim is the individual emancipation of the elements found in the theme, as well as of their associations. It is a unique situation because, unlike Prokofiev's First Symphony or Schnittke's *Suite in the Old Style*, the music appears

not to be an amalgamation of two epochs but rather unitary in its execution, despite moving rapidly away from tonality. It is surely also a singular ability of Schubert's to compose music which lends itself so extraordinarily well to such treatment.

© Can Çakmur 2026

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

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

Can Çakmur studied with Emre Şen, Jun Kanno, Marcella Crudeli, Diane Andersen, and Grigory Gruzman, supported by the G & S Pekinel Foundation. He has since appeared at Wigmore Hall in London, the Berlin Philharmonie, Tokyo's Suntory Hall, L'Arsenal, and major venues across Turkey. His performances have aired on BBC, Radio France, Arte, NHK, TRT, and others. As a chamber musician, he collaborates with Veriko Tchumburidze, Dorukhan Doruk, Alexandre Castro-Balbi, Charlotte and Friedrich Thiele, and Dominik Wagner. In 2026 he was appointed to a piano professorship at the Purcell School for Young Musicians in addition to Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance in London, where he has taught since 2022.

www.cancakmur.com

Die Obsession mit dem Tod ist ein Merkmal der Kunst des 19. Jahrhunderts. Sie faszinierte die Künstler durch vielfältige existenzielle Fragen: erstens aus der Perspektive des Selbst, wie es sich anfühlt, zu sterben; und zweitens aus der Perspektive anderer, was der Sterbende hinterlässt. Diese Perspektiven, gefiltert durch eine vielleicht morbide Faszination, bestimmen die meisten dieser Darstellungen. Das sterbende Mädchen in „*Der Tod und das Mädchen*“, das vom Tod in Gestalt eines barmherzigen Freundes empfangen wird, und der reumütige Vater in „*Eine Leichenphantasie*“, der um seinen nun verstorbenen Sohn trauert, während er zusieht, wie der Sarg ins Grab gesenkt wird, sind Figuren aus verschiedenen Gedichten, die Schubert zur Vertonung auswählte. Zwei weitere, vielleicht weniger bekannte Lieder von Schubert zu ähnlichen Themen stehen in engem Zusammenhang mit diesen Sonaten: „*An den Mond in einer Herbstnacht*“ und „*Totengräbers Heimweh*“. Die Schlussgeste des ersten Liedes wird zur Hauptmelodie des langsamen Satzes von D 784, und das Todesmotiv des zweiten Liedes wird zum Hauptthema des ersten Satzes von D 845, das teilweise zu Beginn und in seiner vollständigen Form am Ende des Satzes zu hören ist.

„*An den Mond in einer Herbstnacht*“ handelt von den Zurückbleibenden – wobei es die übliche Perspektive umkehrt: Es ist der Sterbende, der sich die Welt der Hinterbliebenen vorstellt. Der Dichter, der sich an den Mond wendet, verkündet, dass dessen Licht, welches das Lachen und die Tränen seiner über verschiedene Länder verstreuten Freunde erhellt, nicht in die dunkle Kammer dringt, in der der Dichter bald ruhen wird. Seine Erinnerung auf dieser „schönen Erde“ wird somit verblassen. Nicht der Akt des Sterbens steht im Mittelpunkt des Gedichts, sondern vielmehr die Abwesenheit – zunächst der geliebten Menschen, dann des Dichters selbst – und schließlich das Verblassen seiner Spuren auf der Erde. Die Wahl dieses Stoffes für die Sonate D 784 hat sicherlich einen autobiografischen Hintergrund: Die Sonate entstand nicht lange nach Schuberts Syphilis-Diagnose. Es muss ihm

wie eine Vorahnung vorgekommen sein, dass das Lied, das er fünf Jahre zuvor komponiert hatte, nun seinem eigenen Schicksal entsprechen würde.

Ich hatte schon immer das Gefühl, dass die Ecksätze der Sonate eine besondere Bedeutung tragen. Ich kann nicht umhin, den Anfang als Trauermarsch zu hören – keinen würdevollen à la „*Eroica*“, sondern einen gnadenlosen, grausamen, gesungen von einer prometheusartigen Gestalt, die ihre Hände zum Himmel erhebt in einem endlosen Schrei „Warum ich, o Götter?“, während sie den Moment fürchtet, in dem der Tod zuschlagen wird. Interessanterweise fügt Schubert inmitten des Grauens und der Wut einen Choral ein, der als kontrastierende Melodie fungiert. Ich halte es auch nicht für einen Zufall, dass Schubert denselben Choral wählte, um das „*Dona nobis pacem*“ nach einem besonders brutalen „*Agnus Dei*“ in seiner letzten Messe, D 950, zu vertonen.

Die **Sonate a-Moll, D 784**, ist das erste Stück von Schubert, das ich je gespielt habe. Ich hatte eine lebhafte Vorstellungskraft, wenn es um das Thema Tod ging. Ich erinnere mich, dass mich Alfred Brendels These, das Finale sei ein „*Danse macabre*“, sehr beeindruckt hat. Das konkrete Bild, das ich vor Augen hatte und das mich bis heute nicht loslässt, ist, dass dieser Satz die Darstellung eines Verurteilten im Moment seiner Hinrichtung ist. Die langsamen *Ländler*, die den makabren Zug unterbrechen, sind die Tagträume des Verurteilten, der ein letztes Mal die Schönheit der Welt sieht, mit immer größerer Gefühlstiefe und Dringlichkeit.

Die **Sonate a-Moll, D 845**, scheint für Schubert aus einem ganz anderen Grund ein persönliches Werk gewesen zu sein. Es war die erste seiner Sonaten, die veröffentlicht wurde, und ihr zweiter Satz gehört zudem zu den wenigen seiner Solostücke für Klavier, die er selbst auf seiner Tournee 1825 durch Oberösterreich aufführte – und zwar mit großem Erfolg. Unmittelbar nach ihrer Veröffentlichung erregte die Sonate Aufmerksamkeit in allen Teilen der deutschsprachigen Musikwelt, insbesondere bei der einflussreichen „*Allgemeinen musikalischen Zeitung*“, die sie als

ein Stück bezeichnete, das Beethovens besten Werken ebenbürtig sei. Berücksichtigt man Schuberts damaliges Bestreben, den Weg zu einer großen Symphonie zu ebnen, muss dies für den damals 28-jährigen Komponisten ein bedeutender, freudiger Meilenstein gewesen sein. Ich finde es sehr bezeichnend, dass es Schubert mit diesem Stück gelingt, zwei seiner großen Vorbilder, Mozart und Beethoven, zu würdigen und dabei seiner eigenen musikalischen Sprache treu zu bleiben. Ich höre Anklänge an die „*Appassionata*“ im rasenden Mittelteil des ersten Satzes, ergänzt durch einen Hauch *des Schicksalsmotivs*, während das schaurige Finale offenbar dem Presto aus Mozarts eigener a-Moll-Sonate (KV 310) nachempfunden ist. Ich halte es nicht für allzu weit hergeholt, sogar die durchdringenden Dissonanzen der dritten Variation des langsamen Satzes als feierliche Hommage an Mozarts eigene Dissonanzen im langsamen Satz derselben a-Moll-Sonate zu verstehen. Die Anerkennung dieser Sonate ging der Schubert-Renaissance des 20. Jahrhunderts voraus: Das Stück wurde von Liszt in seinen Weimarer Meisterkursen den Studenten als Aufgabe gestellt.

Ich sehe keinen autobiografischen Zusammenhang zwischen der größtenteils düsteren Musik dieses Werks und dem psychischen Zustand seines Schöpfers. Diese geistige Distanz ermöglicht es Schubert meiner Meinung nach, einen dramatischen Bogen zu spannen, der intellektuell streng aufgebaut ist: Der erste Satz hat bis zu seiner Coda kein wirkliches Ende – der Komponist folgt keiner Idee bis zu ihrem natürlichen Abschluss –, und erst dort wird plötzlich deutlich, wie sich der unvermeidliche Lauf der Ereignisse entfalten wird. Das aus „*Totengräbers Heimweh*“ entlehnte Material ergibt dann musikalischen und dramaturgischen Sinn: Das Gedicht schildert einen einsamen Totengräber, der sich Gesellschaft unter den Toten wünscht und dessen Wunsch erfüllt wird. Genau in diesem Moment der Sehnsucht nach dem Tod taucht dieses Motiv im Lied auf. Schubert fragt schlicht: „Was muss auf diesen Moment der Spannung folgen?“ Die eindringliche Antwort,

die er in der Sonate gibt – im Gegensatz zum ruhigen Ende des Liedes –, ist dieser unglaubliche Schluss, bei dem er die höchste Note der Klaviatur und ein Subkontra-E erreicht – eine Note unterhalb der tiefsten seiner Klaviatur, die nur bis zum F reichte. Da diese Note auf seinem Klavier nicht existierte, musste er den Rest der Phrase um eine Oktave nach oben transponieren. In dieser Aufnahme haben wir die korrekte Stimmführung beibehalten und das Subkontra-E durchgehend verwendet. In ähnlicher Weise fehlen in der ersten Variation des zweiten Satzes vier Takte im Vergleich zum Thema. Da das Manuskript dieser Sonate leider verloren gegangen ist, können wir nur spekulieren, ob dies beabsichtigt oder ein ungeschickter Fehler des Notensetzers war. Um das Gleichgewicht der Form zu wahren, habe ich mich dafür entschieden, vier Takte dazuzukomponieren, um die erste Variation an die anderen anzupassen.

Die übrigen Sätze sind meisterhafte Beispiele dafür, wie ein guter Komponist Divertissement und Substanz in Einklang bringt. Während sie mit dem hochdramatischen Material des ersten Satzes interagieren, bieten sie zugleich gerade genug melodische Erfindungsgabe und Virtuosität, um ein Werk zu schaffen, das für öffentliche Aufführungen geeignet ist. Es gibt tragische Bücher, Gedichte und Musikstücke, die keine persönlichen Äußerungen sind, sondern Produkte der lebhaften Fantasie ihrer Schöpfer – und dies ist ein solches Werk: Die rohe, unverfälschte Emotion der früheren Sonate ist hier zu einer Shakespeare'schen Tragödie ausgefeilt. Was auch immer der Grund sein mag – ob er sie nun als zu persönlich oder einfach als zu wenig umfassend empfand –, D 784 blieb zu seinen Lebzeiten unveröffentlicht; D 845 war von Anfang an ein öffentliches Statement – was vielleicht erklärt, warum Schubert gerade diese Sonate zur Veröffentlichung anbot und keine seiner früheren Sonaten. Und was für ein Statement ist das für ein Sonatendebüt – das schon damals als solches anerkannt wurde.

Diese Aufnahme enthält mit Helmut Lachenmanns ***„Fünf Variationen über***

ein Thema von Franz Schubert“ das wohl ungewöhnlichste der „Plus“-Stücke der Reihe. Mir ist kein entscheidender Einfluss Schuberts auf Lachenmann bekannt, abgesehen von der Tatsache, dass sein Klavierprofessor, Jürgen Uhde, gemeinsam mit Renate Wieland ein maßgebliches Buch über Schuberts späte Klaviermusik verfasst hat. Es ist kaum vorstellbar, dass ein so vielseitiger Geist wie der von Lachenmann gegenüber Impulsen jeglicher Art gleichgültig bleiben würde. Der Triumph, den der 21-jährige Lachenmann mit diesem Stück erzielt, rührt jedoch eindeutig aus diesem Fehlen einer offensichtlichen Verbindung her. Lachenmanns Herangehensweise an Schubert definiert sich nicht dadurch, was Schubert selbst an der Musiksprache für wichtig hielt, sondern vielmehr dadurch, was Lachenmann an der Musiksprache Schuberts für wichtig hält. So fügt Lachenmann beispielsweise in die vierte Variation einen typischen Ländlerrhythmus ein, der sich überhaupt nicht aus dem Thema ableitet. Das Ziel des Komponisten ist die individuelle Emanzipation der im Thema enthaltenen Elemente sowie ihrer Assoziationen. Es handelt sich um eine einzigartige Situation, da die Musik – anders als bei Prokofjews Erster Symphonie oder Schnittkes *Suite im alten Stil* – nicht als Verschmelzung zweier Epochen erscheint, sondern in ihrer Ausführung einheitlich wirkt, obwohl sie sich rasch von der Tonalität entfernt. Es ist sicherlich auch eine einzigartige Fähigkeit Schuberts, Musik zu komponieren, die sich so außerordentlich gut für eine solche Bearbeitung eignet.

© Can Çakmur 2026

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

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

Can Çakmur studierte bei Emre Şen, Jun Kanno, Marcella Crudeli, Diane Andersen und Grigory Gruzman, unterstützt von der G & S Pekinel Foundation. Seitdem ist er in der Wigmore Hall in London, in der Berliner Philharmonie, in der Suntory Hall in Tokio, im L'Arsenal und in großen Konzertsälen in der Türkei aufgetreten. Seine Auftritte wurden von der BBC, Radio France, Arte, NHK, TRT und anderen Sendern ausgestrahlt. Als Kammermusiker arbeitet er mit Veriko Tchumburidze, Dorukhan Doruk, Alexandre Castro-Balbi, Charlotte und Friedrich Thiele und Dominik Wagner zusammen. Im Jahr 2026 wurde er zum Professor für Klavier an der Purcell School for Young Musicians berufen, zusätzlich zu seiner Tätigkeit am Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance in London, wo er seit 2022 unterrichtet.

www.cancakmur.com

L'obsession de la mort est une caractéristique de l'art du XIXe siècle. Elle a fasciné les artistes à travers de multiples questions existentielles : d'une part, du point de vue de soi-même, ce que l'on ressent en mourant ; d'autre part, du point de vue des autres, ce que laisse derrière lui celui qui meurt. Ces perspectives, filtrées par une fascination peut-être morbide, dictent la plupart de ces représentations. La jeune fille mourante dans *Der Tod und das Mädchen* (La jeune fille et la mort), accueillie par la mort sous les traits d'un ami miséricordieux, et le père rongé par le remords dans *Eine Leichenphantasie* (Une fantaisie macabre), pleurant son fils désormais décédé tandis qu'il regarde le cercueil être descendu dans la tombe, sont des personnages tirés de divers poèmes que Schubert a choisi de mettre en musique. Deux autres lieder de Schubert, peut-être moins connus et abordant des thèmes similaires, sont étroitement liés à ces sonates : *An den Mond in einer Herbstnacht* (À la lune, par une nuit d'automne) et *Totengräbers Heimweh* (Le mal du pays du fossoyeur). Le geste final du premier lied devient le thème principal du mouvement lent de la Sonate D. 784, et le motif de la mort du second lied devient le sujet principal du premier mouvement de la D. 845, que l'on entend partiellement à l'ouverture et dans sa forme complète à la fin du mouvement.

An den Mond in einer Herbstnacht traite de ceux qui restent, bien que le lied inverse la perspective habituelle : c'est le mourant qui imagine le monde des survivants. Le poète, s'adressant à la lune, proclame que sa lumière, qui illumine les rires et les larmes de ses amis dispersés à travers les pays, ne pénètre pas dans la chambre obscure où le poète reposera bientôt. Son souvenir sur cette « belle terre » s'estompera donc. Ce n'est pas l'acte de mourir qui est au centre du poème, mais plutôt l'absence, d'abord des êtres chers, puis du poète lui-même, et, finalement, l'effacement de son empreinte sur terre. Le choix de ce thème pour la Sonate D. 784 comporte sans doute une dimension autobiographique : la sonate a été écrite peu

après le diagnostic de la syphilis de Schubert. Cela a dû lui sembler une prémonition que le lied qu'il avait composé cinq ans plus tôt en vienne à correspondre à son propre destin.

J'ai toujours eu le sentiment que les mouvements extérieurs de la sonate revêtaient une signification particulière. Je ne peux m'empêcher d'entendre le début comme une marche funèbre, non pas une marche noble comme dans l'*Héroïque*, mais une marche impitoyable et cruelle, chantée par une figure prométhéenne levant les mains vers les cieux dans un cri sans fin : « Pourquoi moi, ô dieux ? », tout en redoutant le moment où la mort frappera. Au milieu de l'horreur et de la fureur, il est intéressant de noter que Schubert insère un choral qui fait office de mélodie contrastante. Je ne pense pas non plus que ce soit une coïncidence si Schubert a choisi ce même choral pour mettre en musique le *Dona nobis pacem après* un *Agnus Dei* particulièrement brutal dans sa dernière Messe D. 950.

La **Sonate en la mineur, D. 784**, est la première œuvre de Schubert que j'ai jouée. J'avais une imagination débordante lorsqu'il s'agissait du thème de la mort. Je me souviens avoir été très interpellé par l'hypothèse d'Alfred Brendel selon laquelle le finale serait une danse macabre. L'image particulière que j'avais en tête, et dont je ne parviens pas à me défaire à ce jour, est que ce mouvement représente un condamné au moment de son exécution. Les *Ländler* lents qui interrompent la procession macabre sont les rêveries du condamné, contemplant une dernière fois la beauté du monde, avec une émotion et une urgence toujours plus grandes.

La **Sonate en la mineur, D. 845**, semble avoir été une œuvre personnelle pour Schubert pour une raison tout à fait différente. Ce fut la première de ses sonates à être publiée, et son deuxième mouvement figure également parmi les rares pièces pour piano seul qu'il a lui-même interprétées, lors de sa tournée de 1825 en Haute-Autriche, où il remporta un vif succès. Dès sa publication, la sonate a attiré l'attention de tous les milieux du monde musical germanophone, en particulier

de l'influente *Allgemeine musikalische Zeitung*, qui l'a proclamée une œuvre à la hauteur des plus belles compositions de Beethoven. Compte tenu de l'ambition qu'avait alors Schubert d'ouvrir la voie à une grande symphonie, cela a dû constituer une étape majeure et réjouissante pour le compositeur, alors âgé de 28 ans. Je trouve tout à fait significatif qu'avec cette pièce, Schubert parvienne à rendre hommage à deux de ses grandes idoles, Mozart et Beethoven, tout en restant fidèle à son propre langage musical. J'entends des échos de l'*Appassionata* dans la section centrale délirante du premier mouvement, agrémentée d'une touche du *motif du destin*, tandis que le finale effrayant semble s'inspirer du Presto de la Sonate en la mineur de Mozart (K. 310). Il ne me semble même pas exagéré de voir dans les dissonances perçantes de la troisième variation du mouvement lent un hommage solennel aux dissonances de Mozart dans le mouvement lent de cette même Sonate en la mineur. La reconnaissance de cette sonate a précédé le renouveau schubertien du XXe siècle : l'œuvre était en effet prescrite aux étudiants par Liszt dans ses classes de maître à Weimar.

Je ne vois pas de lien autobiographique entre la musique, pour l'essentiel sombre, de cette œuvre et l'état psychologique de son créateur. Cette distance spirituelle permet, à mon avis, à Schubert de créer un arc dramatique construit de manière intellectuellement rigoureuse : le premier mouvement n'a pas de véritable fin avant sa coda – le compositeur ne suit aucune idée jusqu'à sa conclusion naturelle – et ce n'est qu'à ce moment-là que l'on comprend soudain comment le cours inévitable des événements va se dérouler. Le matériau emprunté à *Totengräbers Heimweh* prend alors tout son sens sur le plan musical et dramaturgique : le poème dépeint un fossoyeur solitaire qui aspire à la compagnie des morts et voit son vœu exaucé. C'est précisément à ce moment de désir de mort que ce motif apparaît dans le lied. Schubert pose simplement la question : « Que doit suivre ce moment de suspense ? » La réponse catégorique qu'il donne dans la sonate – contrairement à la fin discrète

du lied – est cette incroyable conclusion, où il atteint la note la plus haute du clavier et s'élance vers un mi de la sous-contre-octave – une note située en dessous de la plus grave de son clavier, qui ne descendait que jusqu'au fa. Comme cette note n'existait pas sur son piano, il a dû transposer le reste de la phrase une octave plus haut. Dans cet enregistrement, nous avons conservé la conduite des voix correcte et utilisé le mi sous-contre-octave tout au long de l'œuvre. Dans le même ordre d'idées, la première variation du deuxième mouvement comporte quatre mesures de moins que le thème. Le manuscrit de cette sonate ayant malheureusement disparu, nous ne pouvons que spéculer : s'agissait-il d'un choix délibéré ou d'une maladresse de la part du graveur ? Afin de préserver l'équilibre de la forme, j'ai choisi de composer quatre mesures pour harmoniser la première variation avec les autres.

Les mouvements restants sont des exemples magistraux de la manière dont un bon compositeur parvient à trouver l'équilibre entre divertissement et substance. Tout en dialoguant avec le matériau hautement dramatique du premier mouvement, ils offrent également juste ce qu'il faut d'invention mélodique et de virtuosité pour créer une œuvre digne d'être jouée en public. Il existe des livres, des poèmes et des œuvres musicales tragiques qui ne sont pas des déclarations intimes, mais des créations issues de l'imagination débordante de leurs créateurs – et c'est là le cas de cette œuvre : l'émotion brute et sans fard de la sonate antérieure est ici ciselée en une tragédie shakespearienne. Quelle qu'en soit la raison – qu'il l'ait jugée trop personnelle ou simplement d'une portée insuffisante –, la Sonate D. 784 resta inédite de son vivant ; la D. 845 fut, dès le départ, une déclaration publique – ce qui pourrait expliquer pourquoi Schubert proposa précisément cette sonate à la publication et aucune de ses sonates antérieures. Et quelle déclaration pour des débuts en matière de sonate – reconnus comme tels dès l'époque.

Cet enregistrement comprend le plus oblique des « plus » de cette série : les **Cinq variations sur un thème de Franz Schubert** d'Helmut Lachenmann. Je n'ai pas pu

identifier d'influence déterminante de Schubert sur Lachenmann, si ce n'est le fait que son professeur de piano, Jürgen Uhde, a coécrit avec Renate Wieland un ouvrage de référence sur la musique pour piano de la fin de carrière de Schubert. Il est improbable qu'un esprit aussi éclectique que celui de Lachenmann reste indifférent à toute forme de stimulation. Cependant, le triomphe que remporte Lachenmann, alors âgé de 21 ans, avec cette pièce découle clairement de cette absence de lien évident. L'approche de Lachenmann vis-à-vis de Schubert ne se définit pas par ce que Schubert lui-même considérait comme important dans le langage musical, mais plutôt par ce que Lachenmann trouve important dans le langage musical de Schubert. C'est ainsi que Lachenmann, par exemple, insère dans la quatrième variation un rythme typique de *Ländler* qui ne découle absolument pas du thème. L'objectif du compositeur est l'émancipation individuelle des éléments présents dans le thème, ainsi que de leurs associations. Il s'agit d'une situation unique car, contrairement à la Première Symphonie de Prokofiev ou à la *Suite à l'ancienne* de Schnittke, la musique ne semble pas être un amalgame de deux époques, mais plutôt unitaire dans son exécution, bien qu'elle s'éloigne rapidement de la tonalité. C'est sans doute aussi une capacité singulière de Schubert que de composer une musique qui se prête si extraordinairement bien à un tel traitement.

© Can Çakmur 2026

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

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

Can Çakmur a étudié avec Emre Şen, Jun Kanno, Marcella Crudeli, Diane Andersen et Grigory Gruzman, avec le soutien de la Fondation G & S Pekinel. Il s'est depuis produit au Wigmore Hall de Londres, à la Philharmonie de Berlin, au Suntory Hall de Tokyo, à l'Arsenal de Metz et dans les plus grandes salles de Turquie. Ses performances ont été diffusées sur la BBC, Radio France, Arte, NHK, TRT et d'autres chaînes. En tant que musicien de chambre, il collabore avec Veriko Tchumburidze, Dorukhan Doruk, Alexandre Castro-Balbi, Charlotte et Friedrich Thiele et Dominik Wagner. En 2026, il a été nommé professeur de piano à la Purcell School for Young Musicians, en plus de ses fonctions au Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance de Londres, où il enseigne depuis 2022.

www.cancakmur.com

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

Recording Data

Recording:	September 2022 (Schubert D 845), September 2023 (Schubert D 784) and December 2024 (Lachenmann) at Tonstudio Tessmar, Hanover, Germany Producer and sound engineer: Ingo Petry (Take5 Music Production) Piano technicians: Yuta Miura (D 784); Shinya Kurata (Lachenmann); Akinori Nakajima (D 845)
Equipment:	BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps; audio electronics from RME, Lake People and DirectOut; MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format:	24-bit / 96 kHz
Post-production:	Editing and mixing: Ingo Petry
Executive producer:	Robert Suff

Booklet and Graphic Design

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

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

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

BIS-2790 Ⓟ & © 2026 BIS Records, a division of PLATOON Ltd.

BIS-2790

