



KAIKHOSRU SORABJI

Opus clavicembalisticum

GEOFFREY DOUGLAS MADGE, PIANO

SORABJI, KAIKHOSRU SHAPURJI (1892–1988)

OPUS CLAVICEMBALISTICUM (1929–30) (J. Curwen & Sons Ltd) 234'23

PARS PRIMA

CD 1

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. INTROITO. <i>Adagio. Declamato con enfasi e forza</i> | 3'03 |
| 2 | II. PRELUDIO-CORALE (NEXUS) | 13'33 |
| 3 | III. FUGA I QUATUOR VOCIBUS. <i>Sommessamente moderato</i> | 12'06 |
| 4 | IV. FANTASIA. <i>Scorrevole, leggiero</i> | 5'35 |
| 5 | V. FUGA II DUPLEX. <i>Animato assai, leggiero</i> | 15'30 |

PARS ALTERA

CD 2

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | VI. INTERLUDIUM PRIMUM (THEMA CUM XLIX VARIATIONIBUS)
<i>Legatissimo, adagissimo, grave, solenne e serio. Sonorità piena e dolce</i> | 44'44 |
| 2 | VII. CADENZA I. <i>Allegro vivace</i> | 4'40 |

CD 3

- | | | |
|---|------------------------------------|-------|
| | VIII. FUGA TERTIA TRIPLEX | 33'18 |
| 1 | Dux primus. <i>Moderato</i> | 10'17 |
| 2 | Dux alter. <i>Andante moderato</i> | 11'01 |
| 3 | Dux tertius. <i>Moderato</i> | 12'00 |

PARS TERTIA

CD 4

IX. INTERLUDIUM ALTERUM

57'17

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Toccata. <i>Rapido e uguale sempre senza ritardare né affrettare</i> | 5'42 |
| 2 | Adagio. <i>Grave e teneramente. Sonorità piena, dolcissima e morbidissima sempre</i> | 16'17 |
| 3 | Passacaglia cum LXXXI variationibus. <i>Tranquillo e moderato</i> | 35'06 |
| 4 | X. CADENZA II. <i>Vivo</i> | 3'04 |

CD 5

XI. FUGA IV QUADRUPLEX

33'18

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Dux primus. <i>Molto moderato</i> | 8'28 |
| 2 | Dux alter. <i>Allegro abbastanza</i> | 7'32 |
| 3 | Dux tertius | 7'23 |
| 4 | Dux quartus. <i>Irato impaziente</i> | 9'57 |
| 5 | XII. CODA-STRETTA. <i>Quasi organo pieno</i> | 7'30 |

- | | | |
|---|----------|------|
| 6 | Applause | 1'22 |
|---|----------|------|

GEOFFREY DOUGLAS MADGE *piano*

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Yamaha (a Tokyo-based prototype)

Kaikhosru Sorabji and *Opus clavicembalisticum*

Kenneth Derus

[Kenneth Derus arranged to have Geoffrey Madge play *Opus clavicembalisticum* in Chicago in 1983. Madge came from Holland and Yamaha shipped in a special piano from Tokyo, along with a technician. The concert made *Music Since 1900* – Slonimsky's book – and also the *Chicago Tribune's* 'Best of the Decade' list. These are slightly revised excerpts from the programme notes for the concert.]

Kaikhosru Sorabji is chiefly remarkable for having composed the longest and most complex works in the entire literature of music. His largest piano composition would take over eight hours to perform. Two others would last over six hours. Some of his piano music is notated on systems of six and seven completely filled staves. Often a dozen parts move in half as many distinct rhythms. Ten of Sorabji's piano works are over 200 pages long. Most of his works for organ, and most of his works for orchestra, are on a similar scale. The *Jami Symphony* has a length of 830 pages, and is notated on systems of nearly 100 staves. Another orchestral piece is even longer than this.

Sorabji's music sometimes sounds a little like Busoni or Szymanowski gone wild, and has gestural qualities occasionally reminiscent of Ives; but other features of his music bind him more closely to the present. Of particular interest is his ability to proliferate notes and rhythms without being counterproductive. Nothing is easier than to write unsuccessful works of great complication. Sorabji, like Nancarrow, somehow manages to avoid doing this.

•

Sorabji was born in England in 1892, and died there in 1988. His father was a wealthy Parsi businessman and his mother was a Spanish-Sicilian opera singer. He was quick to point out that these origins made him neither English nor Indian:

Who was it who said that the English were the silliest race in Europe after the Swedes? How long is it going to be before they get it into their goddam silly heads that a Parsi is not never was and never could be Indian. That those who were born in the confines of India are citizens of that beastly place is their misfortune and not their fault.¹

One thing above all else infuriates me and that is to be called English or British for no better reason than that I happen to have been born here. Is a kitten born in a dog kennel a puppy *I ask you*?????2

As a composer Sorabji was essentially self-taught. He wrote about 11,000 pages of music, beginning in 1914 and ending in 1982. Most of the music is unpublished and most of it involves the piano. Not all of it is long. Some of his *Frammenti aforistici* are briefer than the briefest Webern.

Sorabji performed several of his piano works in London, Glasgow, Paris, Vienna, and Bombay in the 1920s and 1930s. Other musicians were only rarely permitted to play his music publicly, between about 1936 and 1976.

Sorabji wrote a great deal of music criticism – most of it between the wars – but before he wrote anything he was already dreading the prospect of going to concerts. He was one of the first journalists to review phonographs and phonograph records, and liked to say that each advance in technology brought him one step closer to not having to attend concerts – as a performer, critic, or listener. (This was fifty years before Glenn Gould.) Some of the criticism ended up in two well-known books: *Around Music* and *Mi contra fa*.

•

My Opus clavicembalisticum has been described as the greatest and most important work for piano since the *Art of Fugue*, the *Forty-Eight*, or the *Diabelli Variations*, as indeed it is.³

Opus clavicembalisticum is dedicated, in part, ‘to the everlasting glory of those few men blessed and sanctified in the curses and execrations of those many whose praise is eternal damnation.’ It was performed for the first and very nearly last time, by Sorabji himself, in Glasgow on 1st December 1930. According to legend, Sorabji left the stage at the end of Part I, drank some Scotch whisky, said ‘let’s get on with it,’ and resumed playing while the audience was still getting up for the first intermission. He played straight through to the end, soaked like a rat in perspiration, whereupon it was necessary to wrap him up in blankets.

The score of *Opus clavicembalisticum* is 248 pages long. A performance lasts 3 hours and 50 minutes. With intermissions, 4¾ hours separate the beginning and end of the piece. After half a century, it remains the largest and most challenging work in the published piano repertoire.

The basic design of *Opus clavicembalisticum* recalls Busoni’s *Fantasia contrappuntistica*. The work is in 12 sections. Four fugues (sections III, V, VIII, and XI/XII) form its backbone, and two sets of variations (section VI and the third sub-section of section IX) form its twin hearts. Together, the fugues and the variation-sets make up nearly 80 percent of the piece, as

measured in performance time and staff systems of the published score.

In an appendix to the manuscript score, Sorabji indicates that 24 fundamental melodic shapes form a basis for the work (16 of these shapes are fugue subjects or countersubjects, and the remainder are assigned by Sorabji to several of the non-fugal sections of the piece).

Throughout *Opus clavicembalisticum*, these 24 melodic shapes (and others) are manipulated with considerable freedom. With reference to the non-fugal and non-variational portions of the work, Paul Rapoport writes:

There is plenty of dramatic action in these sections, but it is not the result of the dualism of themes or tonalities of the classical sonata, nor of the opposition of statement and development in a general sense, nor of sudden and extreme changes in the style of the music. Pace and tension are controlled more by the type of ornamentation; its speed, register, dynamics, timbre, rhythmic combinations, texture, overall gesture; and the interrelationships and relatively slow changes among these things.⁴

The shapes themselves undergo constant modification. Each appears countless times, but many never appear exactly the same way twice. Even the fugue subjects (particularly the subject for the first fugue) are stated with unusual freedom.

All this suggests improvisation, but in fact absolutely nothing important about *Opus clavicembalisticum* is fortuitous. The fundamental objects of Sorabji's musical manipulations aren't melodic shapes (built up out of specific rhythms and pitches) at all. Rather they are *genera* of shapes: irreducible classes of melodic shapes which are themselves reducible to one another by some process of musical analysis or intuitive association. All the musical material of *Opus clavicembalisticum* divides itself into perhaps a dozen primary genera.

Sorabji manipulates generic melodies in blocks of time substantially larger than would be required to manipulate things like pitches and rhythms. What changes – from block of time to block of time – is the way generic melodies are related. The relational transformations are effectively kaleidoscopic. Listeners who can learn to experience time in a spacious way will enjoy musical arguments as obsessively controlled as any in Babbitt or Brahms.

No one can appreciate the architectural form of a building with his nose on the bricks. It's necessary to be a certain distance away, in space. Similarly, listeners need to be a certain distance away from *Opus clavicembalisticum* – in time – to appreciate its overall form.

Most music makes its impact as it is heard, through a process of association with what has been heard at most a few seconds before. *Opus clavicembalisticum* is quite different. It seems

designed to be an object of memory, not ongoing experience.

Gertrude Stein was fond of saying that paragraphs are emotional and sentences aren't. Each great structural and emotional paragraph of *Opus clavicembalisticum* is made up of an extraordinary number of minutely differing sentences: the representatives of some particular genus of melody. The paragraphs can't be heard – all that can be heard are representatives of melodic genera, passing by in a welter of counterpoint. But the paragraphs can be remembered – as objects of poignant and rather terrifying unity. Everything passes by a little like *Finnegans Wake*, only to get recollected like *The Making of Americans*.⁵

•

Sorabji's piano writing has surprisingly little in common with Liszt or Busoni, for all its appearance on the page. If anything, it probably feels rather like Xenakis – or Cecil Taylor – under the fingers. Several contemporary piano works pose greater performance problems, of specialized sorts, but nothing comes close to equalling *Opus clavicembalisticum*'s generalized difficulty. Compared to the hurdles of its first cadenza and its fourth fugue, the very different hurdles of Boulez and Stockhausen seem low indeed. Xenakis and Ferneyhough write nearly as many notes, and deploy them far less gratefully, but neither requires that these notes be consistently and exhaustively voiced to have any kind of sensible meaning at all. And it's worth noting that, in later unpublished works like the *Tantrik Symphony for Piano Alone* and the Third Organ Symphony, Sorabji has written fugues that are nearly twice as long and twice as complex as the fourth fugue of *Opus clavicembalisticum*.

•

I well remember my own flattered astonishment when some good simple soul told me, after listening to my own *Jardin Parfumé*, of the various rustic sounds he said he heard therein; the brook, the bees, the birds doing all the things you expect birds, bees and brooks to do in their publishable moments. I could not forbear to ask the good soul if he also heard the rich *purée d'épinard* plop of the cows emptying their bowels, those least – so admirably least – costive of creatures, whose evacuations, performed with such nonchalance and brio, and full-bowelled ease, are such a shining example to the constipated idiots who live on and by them.⁶

'Our indifference worse than a curse,' Sorabji always said. But he had far too much of his parents in him ever quite to manage it. He once referred to his father as 'the worst human man in Bombay.'⁷ His mother gave him the same advice Sicilian mothers have been giving their

sons for centuries. ‘Never forget those who are nice and kind to us, and with lightning glances never forget those who are not,’ she told him.⁸ The result was a St. Valentine’s Day Massacre of invective, unparalleled in musical letters. But underlying the invective was remarkably genuine horror:

‘The splendour of their celestial origin shines in their faces’ hits off in a few deft words that quality of interior radiance that so powerfully impresses one when contemplating any authoritative portrait of a great Master. [...] But what happens when we pursue our investigations further down among the Lilliputian Titans of these latter days? Not only is there quite an alarming physical ugliness, tending in some instances to the repulsive, but a random selection suggests an illustrated textbook on mental deficiency. One example has a receding chin, a sharply shelving forehead, ‘villainous low’ like a baboon’s, the eyes of a cod-fish and an air of animal stupidity, spiritual dullness and imprecision – all of which is thoroughly comprehensible when listening to his recent works wherein he ‘rediscovers’ the classics [...]

If the fashionable composers were startling in their ugliness, the critics were horrifying; almost one might have been in some Royal College of Surgeons’ Museum of bottled monstrosities only that – alas – these specimens were not bottled, indeed the bottle that could contain some of them never yet was made; some of them whose hypertrophic globular bulk by an ingenious device, as Lord Macaulay would have said, indicated the immensity of the vacuity of their minds.⁹

Sorabji wasn’t kidding. He really meant it. And without a doubt, he made much of his music long and unmanageable at least in part to keep it beyond the reach of the people he was describing.

But Sorabji dearly loved as many people as he hated, and every note of his music was written to bring pleasure to his friends. Moreover, much of his piano music was heard by its intended audience – not once but many times. It would be absurd to suggest that Sorabji’s music is being legitimized because it is being heard in concert halls. The only people who ever mattered to Sorabji heard it all – or much of it anyway – a long time ago. ‘Judge me if you like but I claim and demand to be judged by the relation of my own work to its implied standards whatever they may be.’¹⁰

(The last thing Sorabji wanted was music his friends couldn’t hear. As early as 1916 – thirty years before Nancarrow – he considered composing for mechanical instruments, at least in part because he was dissatisfied with his own piano playing.)

From the beginning, Sorabji made it very clear that his music wasn’t intended for a concert-going public:

‘If you make your work of such monstrous difficulty no one can play it but the very finest pianists.’ What if it is for no one at all but its creator? For the last resort there is the pianola. ‘You don’t paint a picture to lock it up in the cellar.’ Where is the analogy? All the Sonatas are in the process of publication or will be. The picture is there for those who can bear to look upon it. ‘You are limiting your appeal so much it seems to me.’ Is it not conceivable that in its very essence this music *can* and *must* only appeal to an extremely restricted audience? Supposing it is not good or well that the mass should be able to hear it. Oh! the idleness of all this chatter as to what the artist should or should not do, resolving itself in the end into what others not fit mentally or spiritually to lick his arse would *like* him to do.¹¹

The very idea of pleasing a public is one Sorabji finds suspect. ‘Your disapproval is an indirect compliment and much less of an insult than your applause, when I consider some of your idols.’¹² But then, he had nothing reassuring to say about pleasing posterity either:

Surely, talk about ‘immortal masterpieces,’ when it is considered that the oldest masterpieces within the average music-lover’s ken are scarcely over a couple of centuries old, is rather ridiculous when compared with the achievements of sculpture or architecture, which persist in full vitality and cogency of appeal over millennia? And if it is only feasible for us to estimate the ultimate position of work being produced today, as we are too near it in point of time to see it in proper perspective, the question is, how far must we get away from it before we can so see it, and can it really be said that a mere couple of centuries counts for anything as evidence of longevity (let alone immortality) in the history of a culture period that may cover several millennia?¹³

© *Kenneth Derus 1983 & 1999*

¹Kaikhosru Shapurji Sorabji: Letter to Kenneth Derus [LKD], 27th November 1980. ²LKD, 21st August 1977.

³Letter to Nicolas Slonimsky, 23rd March 1933. ⁴Paul Rapoport: *Opus est: Six Composers from Northern Europe* (New York: Taplinger, 1978), p. 172. ⁵Cf. Kenneth Derus: ‘To remember Sorabji’s music,’ in *Sorabji: A Critical Celebration*, edited by Paul Rapoport (Aldershot, England: Ashgate Publishing, 1992), pp. 452-459. [For a less tongue-in-cheek mereotopology of memory continuants, see Kenneth Derus: *Memories and their Objects*.]

⁶Kaikhosru Shapurji Sorabji: *Mi contra fa: The Immoralisings of a Machiavellian Musician* [MCF] (London: Porcupine Press, 1947), p. 24. ⁷Sorabji as interviewed on ITV’s London Weekend Television, 11th June 1977.

⁸Ibid. ⁹MCF, pp. 242-243, 245. ¹⁰Kaikhosru Shapurji Sorabji: Letter to Philip Heseltine, 19th June 1922. ¹¹Ibid.

¹²Hugh MacDiarmid (quoting Sorabji): *The Company I’ve Kept* (London: Hutchinson, 1966), p. 39. ¹³Kaikhosru Shapurji Sorabji: *Around Music* (London: Unicorn Press, 1932), p. 20.

Kenneth Derus is a former Director of the Center for Combinatorial Mathematics, and the dedicatee of Sorabji’s *Opus secretum*.

My Meetings with Sorabji and his *Opus clavicembalisticum*

Geoffrey Douglas Madge

I still remember vividly all of my meetings with Sorabji, it would be impossible not to. He was a very special man, extremely direct. He would tell you very quickly what he thought of you, both musically and as a person. If he liked you, he did everything to make you feel at home. He spoke very fast, often with a mixture of languages. His conversation took in all possible topics, from the literature of Rumi and other Persian poets to the pianists Ferruccio Busoni, Egon Petri (the first pianist before me to get permission to play *OC* complete), Medtner, performing *OC* and many subjects that could be very controversial. He was not afraid to say what he thought and as a result you knew exactly where you stood with him. An experience which gave a feeling of great freedom. He disliked having to explain his points, you either understood it, or – *basta!* I think his attitude contained a lot of wisdom.

I had many conversations about *OC* with him through the last years of his life, at his home as well as by telephone. He always rang me a couple of times before performances of *OC* and asked all sorts of questions about my preparations. A telegram would arrive around the day of the performance wishing me success and he'd be sure that he rang as soon as I was back in Holland. He wanted to know all about the concert, the quality of the instrument, its bass sound and general sonority, the hall, the public, and so on.

On the days prior to a performance of *OC* I felt a sense of expectation, a feeling of a ritual beginning to unfold, which would develop once the performance had set off with those initial 'motto' notes. Right from the opening I felt the excitement of the whole work. Through *OC*'s vast labyrinths of organized notes a sweeping power led me to the incredible last pages. The communication with the public always gave me much physical energy. In fact, I often felt that I didn't do much, it 'happened'.

My way of practising *OC* is something I have extensively talked about in an interview with Paul Rapoport in his book *Sorabji: A Critical Celebration* [Aldershot, England: Ashgate Publishing, 1992]. I certainly had a very encompassing method of working in the three months prior to a performance. I felt that I was developing a new way of piano playing. The instrument always had to be of very high quality, the sound and mechanics had to fit each other perfectly. I did not feel tired following a performance. Sorabji himself told me that you must be able to

play this piece as if it is easy – quite an interesting statement considering that it is by far the most technically difficult piece written for piano. During a performance, from the first note, you need to have a complete idea of how the piece is to develop, and must never get bogged down by any one moment. How to keep the attention of a public for three hours and 50 minutes? I think that the music by itself should do it. One thing is certain, when you get the feeling that the audience isn't keeping its interest, the performance becomes more difficult. Even so, I don't play to simply entertain. Music should be allowed to sound difficult or 'against the grain.' The *Hammerklavier Sonata* has this – sometimes against the instrument and against the public. The performer needs to create a polyphony with his listeners, make a dissonance with them and then resolve it.

Of course, Busoni is the main catalyst for *OC*. It is easy to see not only the relationship with Busoni's *Fantasia contrappuntistica*, but also the extension of Busoni's piano style. Sorabji suggested to me that I perform the complete Busoni, which in fact I was doing around the time of this present performance.

What did Sorabji require of the pianist? Well, he spoke to me about a singing tone (he hated bangers), an easy playing style, a feeling of architectural sweep and logic in the development, the use of three pedals (like Busoni), a Busoni technique of *legato* playing (which is not necessarily physically *legato*), a stupendous technique. These subjects returned often in our talks together. I was very happy and extremely honoured that, in 1982, he dedicated his final composition (*Passeggiata arlecchinesca sopra un frammento di Busoni*) to me.

This Chicago concert was my second complete performance. (I gave five complete performances: 11th June 1982 in Utrecht for the Holland Festival; 24th April 1983 in Chicago for Contemporary Concerts; 10th May 1983 in Bonn for the Beethovenfest; 9th November 1984 in Montreal for Les Événements du Neuf; and 9th October 1988 in Paris for the Festival d'Automne.) My first live performance in Utrecht was crammed on four LPs, which did not help the sonority and which made all dynamics flat. I am very pleased that after all these years my Chicago performance has been found and wonderfully restored.

© Geoffrey Douglas Madge 1999

The John Ogdon story is interesting. He had played *Opus clavicembalisticum* in 1959 when he was 21 – privately for friends of Sorabji – but he wasn’t allowed to play the music in public. It wasn’t easy in those days – because usually you had to go to Sorabji and play for him. He could let you go for ten minutes – and then say, ‘You might as well stop. I see nothing to it.’ That’s what happened to Ogdon.

I don’t think that the recording of *Opus clavicembalisticum* that Ogdon made in his final days is very good. It’s an hour too long – an hour longer than Madge – and there are other problems. But few of you may realize how sick Ogdon was, throughout much of his career. He was schizophrenic and manic-depressive. In 1975 he was out on the ledge of his 16th-floor San Antonio hotel room, seeing flaming crosses in the sky. The fact that he could play anything – much less the most difficult piano piece ever published – is something of a miracle. ‘He reads fugues the way the rest of us read novels,’ somebody said during one of the recording sessions. But he never was completely OK. Let’s remember him for other recordings. The Busoni concerto; the Alkan concerto for solo piano; the Stevenson *Passacaglia on DSCH*. These things are nearly perfect.

When Madge went to play for Sorabji in 1980, Sorabji said, ‘I have two pianos – a Mason & Hamlin and an 1883 Steinway. The Steinway is for special occasions – you may play the other one.’ Sorabji had given Madge some wine – and at one point said, ‘Would you like to play – or would you like to finish your wine?’ ‘Well, I’d rather play.’ ‘You may peacefully finish your wine.’ After he played for half an hour Sorabji said, ‘Totally admirable. From now on you may use the Steinway. But you’re soaking wet. How on earth are you going to play the whole thing?’ Madge worked on *Opus clavicembalisticum* off and on for 22 years before he played it publicly... and there was no wine for two weeks before the concert.

Everybody has fingers – the trick is knowing what to do with them. It always amuses me when people play a 20-minute Sorabji piece and think they’ve accomplished something. Madge reminds me of Cortot. He always knows exactly what to do. He plays just the right notes just the right way in just the right works. His wrong notes are the right wrong notes. I don’t care for the LPs of Madge playing *Opus clavicembalisticum* in 1982 in Utrecht. They sound congested. The performance to hear is the Chicago performance.

– Kenneth Derus: ‘Kaikhosru Sorabji: a centenary lecture’
(DePaul University, Chicago, 11th February 1993)

Geoffrey Douglas Madge

Geoffrey Douglas Madge was born in Adelaide, Australia, and studied under Clemens Leske at the Elder Conservatorium. After winning first prize in the ABC's piano competition in Sydney in 1963, he came to Europe to study under Géza Anda in Lucerne and Eduardo del Pueyo in Brussels. He settled in the Netherlands, where he is professor of piano at the Royal Conservatorium in The Hague. His many recitals, television and radio broadcasts, and appearances at major festivals throughout the world have established his reputation. Madge has also composed a considerable amount of music, including string quartets, songs, works for piano solo, the ballet *Monkeys in a cage* (premiered at the Sydney Opera House in 1977) and a piano concerto (premiered in Amsterdam in 1985).

Through his connections with Iannis Xenakis, Geoffrey Douglas Madge came into contact with the Greek music world and the Skalkottas Society in Athens. He was asked by the president of the Skalkottas Society to give the first performance of Skalkottas's 32 Piano Pieces during the 1979 ISCM Festival, held in Athens that year. These were the first of many performances and of a long-standing relationship with the music of Skalkottas.

Geoffrey Douglas Madge's recital programmes are a wide-ranging mixture of baroque, classical, romantic and contemporary works, preferably combining well-known and unknown compositions – for instance a performance of the Berlioz/ Liszt *Symphonie fantastique* combined with Schumann's *Konzert ohne Orchester* or Bach's complete *Well-Tempered Clavier*. Bach's *Goldberg Variations*, Beethoven's *Diabelli Variations* and 'Hammerklavier' Sonata, Reger's *Bach Variations* and the Debussy *Études* have always been major highlights in his concert programmes.



GEOFFREY DOUGLAS MADGE

Kaikhosru Sorabji und *Opus clavicembalisticum*

Kenneth Derus

[Kenneth Derus sorgte dafür, dass Geoffrey Douglas Madge 1983 in Chicago das *Opus clavicembalisticum* spielte. Madge kam aus Holland, und Yamaha stellte aus Tokio eigens einen Flügel samt Klaviertechniker zur Verfügung. Das Konzert wurde in Slonimskys Buch *Music Since 1900* und in die „Best of the Decade“-Liste der *Chicago Tribune* aufgenommen. Der folgende Text besteht aus leicht revidierten Auszügen aus dem Programmheft des Konzerts.]

Kaikhosru Sorabji ist vor allem dafür bekannt, dass er die längsten und kompliziertesten Werke der gesamten Musikliteratur komponiert hat. Es würde mehr als acht Stunden dauern, seine umfangreichste Klavierkomposition aufzuführen; zwei andere würden je mehr als sechs Stunden beanspruchen. Teile seiner Klaviermusik sind auf sechs und sieben zur Gänze gefüllten Notensystemen notiert. Häufig bewegen sich ein Dutzend Stimmen in halb so vielen verschiedenen Rhythmen. Zehn der Klavierwerke von Sorabji sind mehr als 200 Seiten lang. Die meisten seiner Orgelwerke und Orchesterwerke sind ähnlich großformatig. Die *Jami Symphony* ist 830 Seiten lang und auf nahezu 100 Systemen notiert. Ein anderes Orchesterstück ist sogar noch länger.

Sorabjis Musik klingt manchmal nach wild gewordenem Busoni oder Szymanowski, während ihre Gestik mitunter an Ives erinnert; andere Züge seiner Musik aber verbinden ihn eher mit der Gegenwart. Von besonderem Interesse ist seine Fähigkeit, Töne und Rhythmen wuchern zu lassen, ohne dabei destruktiv zu werden. Nichts ist leichter als erfolglose Werke von großer Komplexität zu schreiben. Ähnlich wie Nancarrow gelingt es Sorabji irgendwie, dies zu vermeiden.

•

Sorabji wurde 1892 in England geboren und starb dort 1988. Sein Vater war ein reicher parisischer Geschäftsmann, seine Mutter eine spanisch-sizilianische Opernsängerin. Er betonte nachdrücklich, dass ihn diese Herkunft weder zu einem Engländer noch zu einem Inder mache:

Wer sagte doch einmal, dass die Engländer nach den Schweden die dümmste Rasse in Europa seien? Wie lange wird es noch dauern, bis sie es in ihre strodummen Köpfe hineinbekommen, dass ein Parser kein Inder ist, es niemals war und es auch nie sein könnte? Dass jene, die innerhalb von Indiens Grenzen geboren wurden, Staatsbürger dieses abscheulichen Gebiets sind, ist ihr Pech und nicht ihr Fehler.¹

Eine Sache vor allen anderen macht mich wütend, und das ist, wenn man mich einen Engländer oder Briten nennt, nur weil ich zufällig hier geboren wurde. Ich frage Sie: Ist ein Kätzchen, das in einer Hundehütte geboren wurde, ein Welpen?????2

Als Komponist war Sorabji im wesentlichen Autodidakt. Von 1914 bis 1982 schrieb er etwa 11.000 Seiten Musik. Der Großteil dieser Musik blieb unveröffentlicht, und der Großteil sieht die Mitwirkung eines Klaviers vor. Nicht alle Werke sind lang. Einige der *Frammenti aforistici* sind kürzer als der kürzeste Webern.

In den 1920er und 1930er Jahren spielte Sorabji verschiedene eigene Klavierwerke in London, Glasgow, Paris, Wien und Bombay. Anderen Musikern gestattete er zwischen etwa 1936 und 1976 nur selten, seine Musik öffentlich zu spielen.

Sorabji schrieb sehr viele Musikkritiken, die meisten davon in der Zwischenkriegszeit, aber bevor er irgendetwas niederschrieb, dachte er bereits mit Schrecken daran, die Konzerte besuchen zu müssen. Als einer der ersten Musikschriftsteller schrieb er über Phonographen und Schallplattenaufnahmen, und er sagte gerne, dass ihn jeder Fortschritt der Technologie einen Schritt weiter auf dem Weg brachte, von Konzertbesuchen absehen zu können – als Interpret, Kritiker und Hörer. (Dies war fünfzig Jahre vor Glenn Gould.) Einige seiner Kritiken sind in zwei bekannten Büchern zu finden: *Around Music* und *Mi contra fa*.

•

Man hat mein *Opus clavicembalisticum* als das größte und bedeutendste Klavierwerk seit der *Kunst der Fuge*, dem *Wohltemperierten Klavier* und den *Diabelli-Variationen* bezeichnet – und das stimmt tatsächlich.³

Das *Opus clavicembalisticum* ist zum Teil „der ewigen Ehre jener wenigen Menschen, die in den Flüchen und Verwünschungen jener vielen, deren Lob ewige Verdammnis ist, gesegnet und heiligesprochen wurden“ gewidmet. Es wurde zum ersten und fast letzten Mal von Sorabji selbst am 1. Dezember 1930 in Glasgow aufgeführt. Der Legende nach verließ Sorabji am Ende des ersten Teils die Bühne, trank einen Scotch, sagte „Dann mal weiter im Text!“, und spielte bereits wieder, als sich das Publikum noch für die erste Pause erhob. Er spielte bis zum Ende durch und war so schweißüberströmt, dass man ihn in Decken einwickeln musste.

Die Partitur des *Opus clavicembalisticum* ist 248 Seiten lang, und eine Aufführung dauert drei Stunden und fünfzig Minuten. Die Pausen eingerechnet, trennen 4¾ Stunden den Anfang und das Ende des Stücks. Nach einem halben Jahrhundert ist dies nach wie vor das größte und

anspruchsvollste Werk des veröffentlichten Klavierrepertoires.

Der grundlegende Aufbau des *Opus clavicembalisticum* erinnert an Busonis *Fantasia contrappuntistica*. Das Werk hat zwölf Teile; vier Fugen (Teile III, V, VIII und XI/XII) bilden sein Rückgrat, zwei Variationenfolgen (Teil VI und der dritte Abschnitt von Teil IX) sein Doppelherz. Gemessen an der Aufführungsdauer und der Systeme in der gedruckten Partitur, machen die Fugen und Variationen zusammen fast 80 Prozent des Stücks aus.

In einem Anhang an das Manuskript gibt Sorabji an, dass 24 fundamentale melodische Gestalten eine Grundlage des Werkes bilden. (16 dieser Gestalten sind Fugensubjekte oder Kontrasubjekte, die übrigen hat Sorabji einigen der nicht fugierten Teile des Stücks zugeordnet.)

Im ganzen *Opus clavicembalisticum* werden diese 24 Melodiegestalten (und andere) mit beträchtlicher Freiheit gehandhabt. Im Hinblick auf die nicht fugierten und nicht variierten Teile des Werks schreibt Paul Rapoport:

Diese Teile weisen eine große Dramatik auf, die allerdings nicht auf dem Themen- oder Tonartendualismus der klassischen Sonate beruht, auch nicht auf der Gegenüberstellung von Exposition und Durchführung im allgemeinen Sinn oder etwaigen jähen und extremen Wechseln im Stil der Musik. Tempo und Spannung verdanken sich eher der Art der Ornamentik – Geschwindigkeit, Register, Dynamik, Klangfarbe, rhythmische Kombinationen, Textur, allgemeine Gestik, dazu die internen Beziehungen und die relativ langsame Abfolge dieser Dinge.⁴

Die Gestalten selber werden fortwährend modifiziert. Jede von ihnen erscheint unzählige Male, aber viele erscheinen nicht zweimal auf genau dieselbe Weise. Sogar die Fugenthemen (insbesondere das Thema der ersten Fuge) erklingen mit ungewöhnlicher Freiheit.

All dies lässt an Improvisation denken, tatsächlich aber ist das *Opus clavicembalisticum* in allen wesentlichen Belangen alles andere als zufällig. Die grundlegenden Objekte von Sorabjis musikalischen Manipulationen sind nicht melodische Gestalten (die aus bestimmten Rhythmen und Tonhöhen bestehen), sondern vielmehr Gattungen von Gestalten: Nicht-reduzierbare Klassen melodischer Gestalten, die durch musikalische Analyse oder intuitive Assoziation aufeinander reduzierbar sind. Das gesamte musikalische Material des *Opus clavicembalisticum* basiert auf vielleicht ein Dutzend primärer Gattungen.

Sorabji manipuliert melodische Gattungen in Zeitblöcken, die wesentlich größer sind, als es die Manipulation von Dingen wie Tonhöhe und Rhythmus erfordern würde. Was sich von einem Zeitblock zum anderen verändert, ist die Art, wie melodische Gattungen miteinander

vernetzt werden; die Veränderungen in ihren Beziehungen sind gewissermaßen kaleidoskopisch. Jene Hörer, die Zeit als Raum zu erleben lernen, werden musikalische Aussagen schätzen, die genauso obsessiv kontrolliert sind wie nur irgend bei Babbitt oder Brahms.

Mit der Nase auf den Ziegeln lässt sich die Architektur eines Gebäudes nicht erfassen. Hierfür ist eine gewisse räumliche Distanz erforderlich. Ganz ähnlich müssen sich die Hörer in einer gewissen – zeitlichen – Distanz zum *Opus clavicembalisticum* befinden, um seine Gesamtform zu erfassen. Musik übt ihre Wirkung zumeist direkt beim Hören aus, durch die Verknüpfung des Erklingenden mit dem, was höchstens ein paar Sekunden zuvor erklungen ist. Beim *Opus clavicembalisticum* ist das völlig anders. Es scheint als ein Objekt der Erinnerung, nicht der aktuellen Erfahrung entworfen zu sein.

Gertrude Stein sagte gern, Absätze seien emotional, Sätze nicht. Jeder große strukturelle und emotionale Absatz des *Opus clavicembalisticum* ist aus einer außerordentlich großen Zahl geringfügig voneinander abweichender Sätze aufgebaut: Repräsentanten bestimmter melodischer Geschlechter. Die Absätze lassen sich nicht mit dem Ohr unterscheiden – alles, was man hört, sind Vertreter der melodischen Gattungen, die in einem kontrapunktischen Tumult vorüberziehen. Die Absätze aber bleiben in Erinnerung – als Objekte von scharfer und ziemlich furchterregender Einheitlichkeit. Alles zieht vorüber, ein bisschen wie *Finnegans Wake*, nur um wieder in der Erinnerung aufzutauchen, wie *The Making of Americans*.⁵

•

Dem Notenbild zum Trotz hat Sorabjis Klaviersatz mit Liszt oder Busoni erstaunlich wenig gemein. Unter den Fingern fühlt er sich wohl allenfalls an wie Xenakis – oder Cecil Taylor. Es gibt etliche zeitgenössische Klavierwerke, die größere aufführungsmäßige Probleme spezieller Art bieten, aber es gibt nichts, was dem allgemeinen Schwierigkeitsgrad des *Opus clavicembalisticum* annähernd gleichkäme. Im Vergleich mit den Hürden der ersten Kadenz und der vierten Fuge scheinen die ganz andersartigen Hürden bei Boulez und Stockhausen tatsächlich niedrig zu sein. Xenakis und Ferneyhough schreiben fast genauso viele Noten und setzen sie weitaus weniger dankbar ein, aber keiner von ihnen verlangt, dass diese Noten konsequent und vollständig als Stimmen profiliert werden sollen, um überhaupt einen vernünftigen Sinn zu ergeben. Und es ist beachtenswert, dass Sorabji in späteren, unveröffentlichten Werken wie der *Tantrik Symphony for Piano Alone* und der Orgelsymphonie Nr. 3 Fugen schrieb, die nahezu doppelt so lang und doppelt so komplex sind wie die vierte Fuge des *Opus clavicembalisticum*.

Ich erinnere mich gut an mein geschmeicheltes Erstaunen, als mir eine gute, einfache Seele nach dem Anhören meines *Jardin Parfumé* von den verschiedenen rustikalen Geräuschen erzählte, die sie darin vernommen hatte: der Bach, die Bienen, die Vögel, die alle jene Sachen taten, die man von Vögeln, Bienen und Bächen erwartet – in ihren vorzeigbaren Augenblicken. Ich konnte mir nicht verkneifen, die gute Seele zu fragen, ob sie auch den saftigen *purée d'épinard*-Plumps gehört hätte, mit dem die Kühe ihre Gedärme leerten – diese am wenigsten, so bewundernswert am wenigsten unter Verstopfung leidenden aller Lebewesen, deren Entleerungen – mit so viel Lässigkeit, Brillanz und vollendeter Leichtigkeit vollbracht – ein so leuchtendes Vorbild für die verstopften Idioten sind, die von ihnen und durch sie leben.⁶

„Unsere Gleichgültigkeit ist schlimmer als ein Fluch“, sagte Sorabji stets. Doch er hatte bei weitem zu viel von seinen Eltern in sich, um jemals ganz damit fertig zu werden. Einmal beschrieb er seinen Vater als „den schlimmsten menschlichen Menschen in Bombay.“⁷ Seine Mutter gab ihm jenen Rat, den sizilianische Mütter ihren Söhnen seit Jahrhunderten geben: „Vergiss nie jene, die nett und freundlich zu uns sind, und vergiss, mit funkelndem Blick, nie jene, welche es nicht sind.“⁸ Das Ergebnis war ein Valentinstag-Massaker aus Invektiven, das unter Musikerbriefen einzigartig ist. Getragen aber waren diese Invektiven von einem bemerkenswert echten Entsetzen:

„Der Glanz ihres himmlischen Ursprungs leuchtet in ihren Gesichtern“ beschreibt in wenigen geschickten Worten vortrefflich jene innere Ausstrahlung, die uns so kraftvoll berührt, wenn wir irgendein maßgebliches Portrait eines großen Meisters betrachten. [...] Aber was geschieht, wenn wir bei den liliputesken Titanen aus jüngerer Zeit weiterforschen? Wir finden nicht nur eine recht beunruhigende physische Hässlichkeit, die in manchen Fällen direkt abstoßend wirkt; eine willkürliche Auswahl erweckt vielmehr den Eindruck eines illustrierten Lehrbuches über mentale Schwächen. Ein Beispiel zeigt ein fliehendes Kinn, eine scharf abfallende Stirn, „boshaft niedrig“ wie jene eines Pavians, die Augen eines Dorschens und eine Miene animalischer Stupidität, geistiger Dumpfheit und Ungenauigkeit – und all dies ist durchaus verständlich, wenn man seine neuesten Werke hört, in welchen er die Klassiker „wiederentdeckt“ [...]

Wenn die modischen Komponisten in ihrer Hässlichkeit bestürzend wirkten, waren die Kritiker schreckenenerregend; man fühlte sich beinahe in ein Medizinhistorisches Museum voller Monstrositäten versetzt, nur dass – ach! – diese Exemplare nicht in Gläsern aufbewahrt wurden und für einige unter ihnen ohnehin keine geeigneten Behälter zur Verfügung gestanden hätten: Ihre hypertrophe, kugelförmige Masse deutete durch einen geschickten Kunstgriff (wie Lord Macaulay gesagt hätte) die immensen Ausmaße ihres geistigen Hohlraumes an.⁹

Sorabji machte keinen Jux. Er meinte es ernst. Und ohne jeden Zweifel ist ein Großteil seiner Musik zumindest teilweise deswegen so lang und unhandlich, damit sie sich dem Zugriff der von ihm solcherart beschriebenen Menschen entzieht.

Aber Sorabji liebte genauso viele Menschen wie er hasste, und jeder Ton seiner Musik wurde geschrieben, um seinen Freunden Freude zu bringen. Außerdem wurde viel von seiner Klaviermusik von dem von ihm angestrebten Publikum gehört – nicht einmal, sondern viele Male. Es wäre absurd zu behaupten, dass Sorabjis Musik dadurch legitimiert wird, dass sie nun in Konzertsälen zu hören ist. Die einzigen Menschen, die Sorabji etwas bedeuteten, hörten sie zur Gänze – oder zumindest viel von ihr – vor langer Zeit. „Verurteilen Sie mich, wenn Sie wollen, aber ich verlange es, entsprechend der Relation meines eigenen Schaffens zu seinen je spezifischen Maßstäben beurteilt zu werden.“¹⁰

(Das letzte, was Sorabji wollte, war eine Musik, die seine Freunde nicht hören konnten. Bereits 1916 – dreißig Jahre vor Nancarrow – spielte er mit dem Gedanken, für mechanische Instrumente zu komponieren, u.a. weil er mit seinem eigenen Klavierspiel unzufrieden war.)

Von Anfang an ließ Sorabji keinen Zweifel daran, dass seine Musik nicht für ein Konzertpublikum gedacht war:

„Werke von solch monströser Schwierigkeit wie die meinen können nur von den allerbesten Pianisten gespielt werden.“ Vielleicht sind sie für niemand anderen als ihren Schöpfer da? Als letzten Ausweg gibt es das Pianola. „Man malt ein Bild nicht, um es im Keller einzuschließen.“ Wo ist die Analogie? Sämtliche seiner Sonaten befinden sich entweder gerade im Druck oder sind für den Druck vorgesehen. Das Bild ist für jene da, die seinen Anblick aushalten. „Sie begrenzen ihre Anziehungskraft ziemlich stark, scheint mir.“ Ist es nicht denkbar, dass diese Musik ihrem Wesen nach nur ein extrem begrenztes Publikum anspricht? Wenn wir denn annehmen, dass es nicht gut oder angebracht wäre, dass die breite Masse in der Lage sein sollte, sie zu hören. Ach! Wie nutzlos ist doch dieses ganze Geschwätz darüber, was der Künstler tun oder nicht tun sollte; letztlich geht es darum, dass andere, die es mental und geistig nicht verdienen, seinen Arsch zu lecken, ihn für ihre Zwecke einspannen wollen.¹¹

Bereits die Idee, einem Publikum zu gefallen, findet Sorabji suspekt. „Ihr Missfallen ist ein indirektes Kompliment und viel weniger beleidigend als Ihr Applaus, wenn ich mir überlege, wer zu Ihren Idolen gehört.“¹² Er hatte aber auch dafür nichts übrig, der Nachwelt zu gefallen:

Wenn man bedenkt, dass die ältesten Meisterwerke, die der durchschnittliche Musikliebhaber kennt, kaum mehr als ein paar Jahrhunderte alt sind, ist die Rede von „unsterblichen Meisterwerken“ doch ziemlich lächerlich – angesichts der Errungenschaften im Bereich der Skulptur oder Architektur, die

über Jahrtausende hinweg in voller Vitalität und unangefochtener Attraktivität fortbestehen? Und wenn wir den endgültigen Rang heute geschaffener Werke nur schätzungsweise einstufen können, da wir ihnen zeitlich zu nahe sind, um sie in der richtigen Perspektive zu sehen, müssen wir uns fragen, wie weit wir uns entfernen müssen, bevor wir sie richtig sehen, und kann man wirklich sagen, dass einige Jahrhunderte als Beweis für Langlebigkeit (oder gar Unsterblichkeit) dienen können – in der Geschichte einer kulturellen Periode, die vielleicht mehrere Jahrtausende umspannt?¹³

© *Kenneth Derus 1983 und 1999*

- ¹Kaikhosru Shapurji Sorabji: Brief an Kenneth Derus [BKD], 27. November 1980. ²BKD, 21. August 1977. ³Brief an Nicolas Slonimsky, 23. März 1933. ⁴Paul Rapoport: *Opus est: Six Composers from Northern Europe* (New York: Taplinger, 1978), S. 172. ⁵Cf. Kenneth Derus: „To remember Sorabji’s music,“ in *Sorabji: A Critical Celebration*, ed. Paul Rapoport (Aldershot, England: Ashgate Publishing, 1992), S. 452-459. [Für eine weniger ironisch gemeinte Mereotopologie von durativen Erinnerungen, s. Kenneth Derus: *Memories and their Objects*,.] ⁶Kaikhosru Shapurji Sorabji: *Mi contra fa: The Immoralisings of a Machiavellian Musician* [MCF] (London: Porcupine Press, 1947), S. 24. ⁷Sorabji in einem Interview mit dem London Weekend Television (ITV), 11. Juni 1977. ⁸Ibid. ⁹MCF, S. 242-243, 245. ¹⁰Kaikhosru Shapurji Sorabji: Brief an Philip Heseltine, 19 Juni 1922. ¹¹Ibid. ¹²Hugh MacDiarmid (Sorabji zitierend): *The Company I’ve Kept* (London: Hutchinson, 1966), S. 39. ¹³Kaikhosru Shapurji Sorabji: *Around Music* (London: Unicorn Press, 1932), S. 20.

Kenneth Derus ist ehemaliger Direktor des Center for Combinatorial Mathematics und Widmungsträger von Sorabjis *Opus secretum*.

Meine Begegnungen mit Sorabji und seinem *Opus clavicembalisticum*

Geoffrey Douglas Madge

Ich erinnere mich immer noch lebhaft an alle Begegnungen mit Sorabji, es nicht zu tun wäre unmöglich. Er war ein ganz besonderer Mensch, extrem direkt. Er sagte einem sofort, was er von einem hielt, sowohl musikalisch als auch menschlich. Wenn er jemanden mochte, tat er alles, damit man sich wohlfühlte. Er sprach sehr schnell, häufig mit einem Gemisch aus Sprachen. Seine Konversation umfasste alle erdenklichen Themen, von der Literatur von Rumi und anderen persischen Dichtern bis hin zu den Pianisten Ferruccio Busoni, Egon Petri (der erste Pianist vor mir, dem es gestattet wurde, das *OC* komplett zu spielen), Medtner, der Interpretation des *OC*, und vielen andern, oft kontroversen Themen. Er hatte keine Angst, das zu sagen, was er dachte, und daher wusste man genau, woran man bei ihm war. Eine Erfahrung, die ein Gefühl großer Freiheit gab. Er hatte es nicht gern, sich erklären zu müssen, entweder verstand man ihn, oder – *basta!* Ich finde, dass seine Einstellung viel Weisheit enthielt.

Während seiner letzten Lebensjahre führte ich zu Hause oder telefonisch viele Gespräche mit ihm über das *OC*. Vor Aufführungen des *OC* rief er mich stets mehrmals an und stellte alle möglichen Fragen zu meinen Vorbereitungen. Vor oder am Aufführungstag kam ein Telegramm mit Erfolgswünschen, und zuverlässig rief er an, sobald ich wieder in Holland war. Er wollte alles wissen – über das Konzert, die Qualität des Instruments, den Bassklang und den allgemeinen Klang, den Saal, das Publikum, und so weiter.

An den Tagen vor einer Aufführung des *OC* war ich voller Erwartung, spürte den Beginn eines Rituals, das sich entfalten würde, sobald die Aufführung mit den „Mottotönen“ des Anfangs begonnen hatte. Bereits an seinem Beginn empfand ich die Erregung des ganzen Werks. Eine mitreißende Kraft führte mich durch die gewaltigen Labyrinth organisierter Töne bis zu den unglaublichen letzten Seiten des *OC*. Die Kommunikation mit dem Publikum gab mir stets viel physische Energie. Tatsächlich kam es mir oft so vor, dass ich selber gar nicht so viel tat – es „geschah“.

Über meine Einstudierung des *OC* habe ich in einem Interview mit Paul Rapoport ausführlich berichtet (in seinem Buch *Sorabji: A Critical Celebration*; Aldershot, England: Ashgate Publishing, 1992). In den drei Monaten vor einer Aufführung hatte ich gewiss eine

sehr umfassende Arbeitsmethode. Ich fühlte, dass ich dabei war, eine neue Art des Klavierspiels zu entwickeln. Das Instrument musste stets von sehr hoher Qualität sein, Klang und Mechanik mussten perfekt zusammenpassen.

Ich fühlte mich nach einer Aufführung nicht ermüdet. Sorabji selber sagte mir, man müsse imstande sein, dieses Stück so zu spielen, als sei es leicht – eine ziemlich interessante Äußerung angesichts der Tatsache, dass es das technisch bei weitem schwierigste Stück ist, das für Klavier geschrieben wurde. Während der Aufführung muss man vom ersten Ton an eine leitende Idee davon haben, wie sich das Stück entwickeln wird, und keinen einzigen Augenblick vom Weg abkommen. Wie hält man die Aufmerksamkeit des Publikums drei Stunden und 50 Minuten lang aufrecht? Ich denke, dass die Musik selbst es tun sollte. Eines ist sicher: Sobald man spürt, dass das Publikum sein Interesse verliert, wird die Aufführung schwieriger. Trotzdem spiele ich nicht zur bloßen Unterhaltung. Es sollte der Musik erlaubt sein, schwierig oder verquer zu klingen. Bei Beethovens *Hammerklaviersonate* ist dies nicht anders – manchmal gegen das Instrument und gegen das Publikum. Der Interpret muss mit seinen Hörern eine Polyphonie bilden, mit ihnen eine Dissonanz erzeugen und sie dann auflösen.

Natürlich ist Busoni der hauptsächliche Katalysator für die Entstehung des OC. Die Verwandtschaft mit Busonis *Fantasia contrappuntistica* ist ebenso offenkundig wie die Weiterentwicklung von Busonis Klavierstil. Sorabji schlug mir vor, Busonis Gesamtwerken aufzuführen, womit ich in der Tat um die Zeit der vorliegenden Aufnahme beschäftigt war.

Was verlangte Sorabji vom Pianisten? Nun, mir gegenüber nannte er einen kantablen Ton (er hasste Knallkörper), einen leichten Spielstil, ein Gefühl von architektonischem Schwung und Logik in der Entwicklung, den Gebrauch dreier Pedale (wie Busoni), eine Busoni'schen Technik des Legatospiels (nicht unbedingt ein physisches Legato) und eine stupende Spieltechnik. Diese Themen kehrten häufig in unseren gemeinsamen Gesprächen wieder. Ich war sehr glücklich und äußerst geehrt, als er mir 1982 seine letzte Komposition (*Passeggiata arlecchinesca sopra un frammento di Busoni*) widmete.

Bei diesem Konzert in Chicago handelt es sich um meine zweite Gesamtaufführung. (Insgesamt habe ich fünf Gesamtaufführungen gespielt: 11. Juni 1982 beim Holland Festival in Utrecht, 24. April 1983 bei den Contemporary Concerts in Chicago, 10. Mai 1983 beim Beethovenfest in Bonn, 9. November 1984 bei den Événements du Neuf in Montréal und 9.

Oktober 1988 beim Festival d'Automne in Paris.) Meine erste Liveaufführung in Utrecht wurde auf vier LPs gezwängt, was das Klang beeinträchtigte und die Dynamik einebnete. Ich bin sehr erfreut, dass meine Chicagoer Aufführung nach all diesen Jahren wiedergefunden und wunderbar restauriert wurde.

© *Geoffrey Douglas Madge 1999*

John Ogdons Geschichte ist interessant. Er hatte das *Opus clavicembalisticum* 1959 im Alter von 21 Jahren gespielt – privat für Freunde Sorabjis –, doch es wurde ihm nicht erlaubt, die Musik öffentlich aufzuführen. Das war damals nicht leicht, denn üblicherweise musste man zu Sorabji gehen und ihm vorspielen. Er konnte einen zehn Minuten lang spielen lassen, und dann sagen: „Sie können gleich aufhören. Es sagt mir gar nichts.“ Gerade dies passierte Ogdon.

Ich finde nicht, dass die Aufnahme des *Opus clavicembalisticum*, die Ogdon in seinen letzten Tagen machte, besonders gut ist. Sie ist eine Stunde zu lang – eine Stunde länger als Madge –, und es gibt andere Probleme. Aber wenige von Ihnen dürften sich darüber klar sein, wie krank Ogdon während eines Großteils seiner Karriere war. Er war schizophran und manisch-depressiv. 1975 stand er auf dem Fenstersims seines Zimmers in der sechzehnten Etage eines Hotels in San Antonio und sah lodernde Kreuze am Himmel. Der Umstand, dass er überhaupt etwas zu spielen imstande war – vom schwierigsten jemals gedruckten Klavierwerk ganz zu schweigen – ist eine Art Wunder. „Er liest Fugen so wie wir anderen Romane lesen“, sagte jemand während einer der Aufnahmen. Aber er war nie ganz in Ordnung. Behalten wir ihn wegen anderer Aufnahmen in Erinnerung! Das Konzert von Busoni, Alkans Konzert für Soloklavier, Stevensons *Passacaglia über DSCH*. Diese Sachen sind nahezu vollkommen.

Als Madge 1980 zu Sorabji ging, um ihm vorzuspielen, sagte Sorabji: „Ich habe zwei Flügel, einen Mason & Hamlin und einen Steinway aus dem Jahr 1883. Der Steinway ist für besondere Anlässe – Sie dürfen den anderen spielen.“ Sorabji hatte Madge etwas Wein angeboten – und an einer Stelle sagte er: „Möchten Sie spielen – oder möchten Sie Ihren Wein austrinken?“ „Nun, ich möchte lieber spielen.“ „Sie dürfen in Ruhe Ihren Wein austrinken.“ Nachdem er eine halbe Stunde lang gespielt hatte, sagte Sorabji: „Ganz und gar bewundernswert. Ab jetzt dürfen Sie den Steinway verwenden. Aber Sie sind ja klatschnass. Wie um Himmels willen wollen Sie das ganze Ding spielen?“ Madge arbeitete 22 Jahre lang immer wieder am *Opus clavicembalisticum*, bevor er es öffentlich spielte ... und vor dem Konzert gab es zwei Wochen lang keinen Wein.

Finger hat ein jeder – das Geheimnis ist zu wissen, was man mit ihnen tut. Es amüsiert mich immer, wenn jemand ein zwanzig Minuten langes Stück von Sorabji spielt und dann glaubt, er hätte etwas geleistet. Madge erinnert mich an Cortot. Er weiß stets genau, was zu tun ist. Er spielt genau die richtigen Töne auf genau die richtige Weise in genau den richtigen Werken. Seine falschen Töne sind die richtigen falschen Töne. Die LPs, die Madges Aufführung des *Opus clavicembalisticum* in Utrecht im Jahr 1982 festhalten, gefallen mir nicht. Sie klingen vollgestopft. Meine unbedingte Hörempfehlung ist die Aufnahme aus Chicago.

– Kenneth Derus: ‘Kaikhosru Sorabji: a centenary lecture’
(DePaul University, Chicago, 11. Februar 1993)

Geoffrey Douglas Madge

Geoffrey Douglas Madge wurde 1941 in Adelaide/Australien geboren und studierte bei Clemens Leske am Elder Conservatorium. Nach dem Gewinn des Ersten Preises beim ABC-Klavierwettbewerb in Sydney 1963 ging er nach Europa, um bei Géza Anda in Luzern und bei Eduardo del Pueyo in Brüssel zu studieren. Er ließ sich in den Niederlanden nieder, wo er Professor für Klavier am Koninklijk Conservatorium in Den Haag ist. Zahlreiche Konzerte, Fernseh- und Rundfunkaufzeichnungen sowie Auftritte bei großen Festivals in der ganzen Welt haben ihm das Renommee eines herausragenden Musikers seiner Generation verschafft. Außerdem hat Madge eine beträchtliche Anzahl von Werken komponiert, u.a. Streichquartette, Lieder, Werke für Klavier solo, das Ballett *Monkeys in a cage* (1977 am Sydney Opera House uraufgeführt) und ein Klavierkonzert (1985 in Amsterdam uraufgeführt).

Durch seine Bekanntschaft mit Iannis Xenakis kam Geoffrey Douglas Madge mit der griechischen Musik und der Skalkottas-Gesellschaft in Athen in Kontakt. Der Präsident der Skalkottas-Gesellschaft trug ihm die Uraufführung von Skalkottas' 32 Klavierstücken beim ISCM Festival 1979, das damals in Athen stattfand, an. Dies war der Beginn einer substantiellen Auseinandersetzung mit Skalkottas' Musik.

Geoffrey Douglas Madges Recital-Programme sind eine weitgespannte Mischung aus barocker, klassischer, romantischer und zeitgenössischer Musik, die gerne bekannte mit unbekannten Werken kombinieren – beispielsweise Berlioz' *Symphonie fantastique* in der Fassung von Liszt mit dem *Konzert ohne Orchester* von Schumann oder Bachs gesamtes *Wohltemperiertes Klavier*. Bachs *Goldberg-Variationen*, Beethovens „Hammerklaviersonate“, Regers *Bach-Variationen* und Debussys *Études* gehören seit eh und je zu den Highlights seiner Konzertprogramme.

Kaikhosru Sorabji et *Opus clavicembalisticum*

Kenneth Derus

[Kenneth Derus demanda à Geoffrey Madge de jouer *Opus clavicembalisticum* à Chicago en 1983. Madge vint de la Hollande et Yamaha envoya un piano spécial de Tokyo ainsi qu'un technicien. Le concert fut mentionné dans *Music Since 1900* – le livre de Slonimsky – et aussi dans la liste « Best of the Decade » du *Chicago Tribune*. Voici des extraits légèrement révisés des notes du programme du concert.]

Kaikhosru Sorabji est particulièrement remarquable pour avoir composé les œuvres les plus longues et les plus complexes de toute la littérature musicale. La plus grande composition pour piano prendrait huit heures à être jouée. Deux autres dureraient plus de six heures. Une certaine partie de sa musique pour piano est écrite sur des systèmes de six et sept portées complètement remplies. Souvent, une douzaine de parties avancent dans six rythmes distincts. Dix des œuvres pour piano de Sorabji couvrent plus de deux cents pages chacune. Plusieurs de ses œuvres pour orgue, et la plupart de ses œuvres pour orchestre, sont sur une échelle semblable. La *Symphonie Jami* a une longueur de 830 pages et est notée sur des systèmes de près de 100 portées. Une autre pièce orchestrale est même plus longue encore.

La musique de Sorabji sonne parfois un peu comme si Busoni ou Szymanowski s'étaient follement emballés et à des qualités de gestique rappelant parfois Ives; mais d'autres traits de sa musique le lient plus intimement au présent. Son habileté à multiplier les notes et les rythmes sans entraver la productivité est particulièrement intéressante. Il n'y a rien de plus facile que d'écrire des œuvres sans succès et d'une grande complication. Sorabji, comme Nancarrow, réussit en quelque sorte à éviter ce piège.

•

Né en Angleterre en 1892, Sorabji y est mort en 1988. Son père était un riche homme d'affaires parsi et sa mère était une chanteuse d'opéra espagnole-sicilienne. Il souligna rapidement que ces origines ne firent ni un Anglais ni un Indien de lui :

Qui a dit que les Anglais étaient la race la plus stupide en Europe après les Suédois ? Combien de temps faudra-t-il pour qu'ils se mettent dans leur sacrée tête de pioche qu'un Parsi n'est pas un Indien, qu'il ne l'a jamais été et qu'il ne pourra jamais l'être. Que ceux qui sont nés dans les confins de l'Inde sont citoyens de cette place brutale est leur malchance et non leur faute.¹

Une chose par-dessus toutes les autres m'enrage et c'est d'être appelé Anglais ou Britannique pour la seule raison que j'y suis né. Est-ce qu'un chaton né dans un chenil est un chiot, *je vous le demande* ?????²

Comme compositeur, Sorabji était essentiellement autodidacte. Il écrivit environ 11,000 pages de musique, commençant en 1914 et finissant en 1982. La majeure partie de la musique est inédite et elle concerne le piano. Tout n'est pas long. Certains de ses *Frammenti aforistici* sont plus courts que le Webern le plus court.

Sorabji joua plusieurs de ses œuvres pour piano à Londres, Glasgow, Paris, Vienne et Bombay dans les années 1920 et 30. Les autres musiciens reçurent rarement la permission de jouer sa musique en public, entre environ 1936 et 1976.

Sorabji écrivit beaucoup de critique musicale – surtout entre les deux guerres – mais avant d'écrire quoi que ce soit, il redoutait toujours la perspective d'aller au concert. Il fut l'un des premiers journalistes à faire la critique de disques et d'enregistrements phonographiques et il aimait à dire que chaque avancement dans la technologie l'éloignait d'un pas de la salle de concert – comme exécutant, critique ou auditeur. (Ceci se passait 50 ans avant Glenn Gould.) Certaines des critiques aboutirent en deux livres bien connus: *Around Music* et *Mi contra fa*.

•

Mon *Opus clavicembalisticum* a été décrit comme la plus grande et la plus importante œuvre pour piano depuis l'*Art de la fugue*, les *Quarante-huit* ou les *Variations Diabelli*, et c'est juste.³

Opus clavicembalisticum est dédié partiellement « à la gloire immortelle de ces quelques hommes bénis et sanctifiés dans les malédictions et imprécations de ceux dont l'éloge est l'éternelle damnation. » Il fut joué pour la première et presque dernière fois par Sorabji lui-même à Glasgow le 1^{er} décembre 1930. Selon la légende, Sorabji quitta la scène à la fin de la première partie, but un verre de whisky écossais, dit « continuons » et recommença à jouer tandis que le public était en train de sortir pour la première pause. Il joua toute l'œuvre jusqu'à la fin et transpira tellement qu'on dut l'envelopper de couvertures.

La musique d'*Opus clavicembalisticum* renferme 248 pages. Une exécution dure 3 heures et 50 minutes. Avec les pauses, 4³/₄ heures séparent le début de la fin de la pièce. Après un demi-siècle, elle reste l'œuvre la plus longue et la plus provocatrice du répertoire publié pour piano.

La forme fondamentale d'*Opus clavicembalisticum* rappelle *Fantasia contrappuntistica* de Busoni. L'œuvre est divisée en 12 sections. Quatre fugues (sections III, V, VIII et XI/XII) en forment l'échine et deux séries de variations (sections VI et la troisième sous-section de la

section IX) en sont les deux cœurs. Ensemble, les fugues et les variations forment près de 80% de la pièce, vu du point de vue temporel et des systèmes de portées de la partition publiée.

Dans un appendice à la partition manuscrite, Sorabji indique que 24 formes mélodiques fondamentales constituent une base pour l'œuvre (16 de ces formes sont des sujets ou contre-sujets de fugue et les autres sont attribuées par Sorabji à plusieurs des sections non-fuguées de la pièce).

Tout au long d'*Opus clavicembalisticum*, ces 24 formes mélodiques (et d'autres) sont manipulées avec une liberté considérable. Se référant aux portions non-fuguées et non variées de l'œuvre, Paul Rapoport écrit :

Il y a tout plein d'action dramatique dans ces sections, mais ce n'est pas le résultat du dualisme des thèmes ou tonalités de la sonate classique, ni de l'opposition d'exposition et développement dans un sens général, ni de changements soudains et extrêmes dans le style de la musique. Le tempo et la tension sont plutôt contrôlés par le type d'ornementation ; ses rapidité, registre, nuances, combinaisons rythmiques, texture, gestique générale ; et les corrélations et changements extrêmement lents entre ces choses.⁴

Les formes elles-mêmes sont soumises à des modifications constantes. Chacune apparaît un nombre incalculable de fois mais plusieurs n'apparaissent jamais deux fois exactement pareilles. Même les sujets de fugue (surtout le sujet de la première fugue) sont exposés avec une liberté inhabituelle.

Tout cela suggère l'improvisation mais, en fait, absolument rien d'important sur *Opus clavicembalisticum* n'est fortuit. Les objets fondamentaux des manipulations musicales de Sorabji ne sont pas du tout les formes mélodiques (bâties à partir de rythmes et hauteurs de son spécifiques). Ils sont plutôt des *genera* de formes : des classes irréductibles de formes mélodiques qui sont elle-mêmes réductibles l'une à l'autre par quelque procédé d'analyse musicale ou d'association intuitive. Tout le matériel musical d'*Opus clavicembalisticum* se divise en une douzaine peut-être de *genera* primaires.

Sorabji manipule les mélodies génériques dans des blocs de temps substantiellement plus grands que nécessaire pour manipuler des choses comme les hauteurs de son et les rythmes. Ce qui change – de bloc temporel à bloc temporel – est la façon dont les mélodies génériques sont reliées. Les transformations relationnelles sont à grand effet kaléidoscopique. Les auditeurs qui apprennent à faire l'expérience du temps d'une manière spacieuse apprécieront les arguments musicaux aussi obsessivement contrôlés que dans n'importe quel Milton Babbitt ou Brahms.

Personne ne peut apprécier la forme architecturale d'un édifice s'il a le nez sur les briques. Il est nécessaire de se tenir à une certaine distance dans l'espace. De même, les auditeurs ont besoin d'une certaine distance d'*Opus clavicembalisticum* – dans le temps – pour en apprécier la forme générale.

La plupart de la musique fait son effet au moment de l'audition, au moyen d'un procédé d'association avec ce qui a été entendu au plus quelques secondes auparavant. *Opus clavicembalisticum* est bien différent. Il semble désigné à être un objet de mémoire, non pas d'expérience continue.

Gertrude Stein aimait à dire que les paragraphes sont émotionnels et que les phrases ne le sont pas. Chaque grand paragraphe structurel et émotionnel d'*Opus clavicembalisticum* est formé d'un nombre extraordinaire de phrases minutieusement différentes : les caractéristiques d'un genre particulier de mélodie. Les paragraphes ne peuvent pas être entendus – tout ce qui peut être entendu est les caractéristiques des *genera* mélodiques, passant dans un fatras de contrepoint. Mais on peut se souvenir des paragraphes – comme objets d'unité poignante et assez terrifiante. Tout passe un peu comme *Finnegans Wake* seulement pour être rappelé comme *The Making of Americans*.⁵

•

L'écriture pour piano de Sorabji a étonnamment peu en commun avec Liszt ou Busoni malgré son apparence sur la page. Elle semble probablement comme du Xenakis – ou Cecil Taylor – sous les doigts. Plusieurs œuvres contemporaines pour piano posent de plus grands problèmes spécialisés d'exécution mais rien n'est près d'égaler la difficulté générale d'*Opus clavicembalisticum*. Comparées aux obstacles de sa première cadence et de sa quatrième fugue, les difficultés bien différentes de Boulez et de Stockhausen semblent relativement faciles. Xenakis et Ferneyhough écrivent presque autant de notes et les déploient moins aisément à jouer mais aucun ne requiert que ces notes soient entendues constamment et à fond pour avoir quelque signification compréhensible. Et il doit être mentionné que, dans les œuvres ultérieures inédites comme la *Symphonie Tantrik* pour piano solo et la Troisième symphonie pour orgue, Sorabji a écrit des fugues qui sont presque deux fois plus longues et deux fois plus complexes que la quatrième fugue d'*Opus clavicembalisticum*.

•

Je me rappelle très bien mon propre étonnement flatté quand un bon hère me parla, après avoir écouté mon *Jardin Parfumé*, des différents sons rustiques qu'il dit y avoir entendus ; le ruisseau, les abeilles, les oiseaux faisant toutes les choses dont vous attendez des oiseaux, abeilles et ruisseaux – dans leurs moments punissables. Je n'ai pas pu m'empêcher de demander à la bonne âme s'il avait aussi entendu le floc de riche purée d'épinards des vaches qui vident leurs boyaux, ces créatures les moins – si admirablement moins – constipées dont les évacuations, faites avec une telle nonchalance et brio, et avec l'aise de boyaux bien remplis, sont un exemple si brillant pour les idiots constipés qui vivent d'elles et grâce à elles.⁶

« Notre indifférence est pire qu'une malédiction, » a toujours dit Sorabji. Mais il y avait beaucoup trop de ses parents en lui pour qu'il arrive à l'indifférence. Il parla une fois de son père comme du « pire homme humain de Bombay ». ⁷ Sa mère lui donna le même conseil que les mères siciliennes ont donné à leurs fils pendant des siècles. « N'oublie jamais ceux qui sont gentils et bienveillants envers nous, et avec des éclairs dans les yeux n'oublie jamais ceux qui ne le sont pas », lui dit-elle. ⁸ Le résultat fut des injures d'un Massacre de la St-Valentin, inégalé dans des lettres musicales. Mais sous les injures se trouvait une horreur remarquablement authentique :

« La splendeur de leur origine céleste brille dans leurs visages » décrit par quelques mots habiles cette qualité de radiance intérieure qui fait une si forte impression quand on contemple tout portrait autoritaire d'un grand maître. [...] Mais qu'arrive-t-il quand on poursuit son investigation plus loin parmi les titans lilliputiens de ces derniers jours ? Non seulement on y trouve une certaine laideur physique alarmante, allant parfois jusqu'à la répulsion, mais un choix arbitraire suggère un manuel illustré sur la déficience mentale. Un exemple a un menton fuyant, un front en étagère, « abominablement bas » comme celui d'un babouin, des yeux de morue et un air de stupidité animale, lourdeur et imprécision d'esprit – tout cela est absolument compréhensible quand on écoute ses récentes œuvres où il « redécouvre » les classiques [...]

Si les compositeurs en vogue étonnaient par leur laideur, les critiques étaient horribles ; l'un d'eux aurait presque pu être au Musée du Collège Royal des Chirurgiens pour monstruosités mises en bouteille, sauf que – hélas – ces spécimens n'étaient pas embouteillés, d'ailleurs la bouteille qui aurait pu contenir certains d'eux n'a pas encore été faite ; la corpulence globulaire hypertrophique de certains indiquait par un moyen ingénieux, comme Lord Macaulay l'aurait dit, l'immensité de la vacuité de leur esprit. ⁹

Sorabji ne plaisantait pas. C'est bien ce qu'il voulait dire. Et sans aucun doute, il écrivit beaucoup de sa musique longue et difficile au moins en partie pour la garder hors de portée des gens qu'il décrivait.

Mais Sorabji aimait beaucoup autant de gens qu'il en détestait et chaque note de sa musique fut écrite pour faire plaisir à ses amis. De plus, beaucoup de sa musique pour piano fut entendue par le public auquel elle était destinée – pas seulement une fois mais plusieurs. Il serait absurde de suggérer que la musique de Sorabji est légitimisée parce qu'elle est entendue dans les salles de concert. Les gens à qui Sorabji voulait faire entendre sa musique – au moins beaucoup d'elle – l'ont entendue il y a longtemps. «Jugez-moi si vous voulez mais je revendique et demande d'être jugé en relation de mon œuvre à ses normes implicites quelles qu'elles soient.»¹⁰

(La dernière chose que Sorabji voulait était de la musique que ses amis ne pourraient pas entendre. En 1916 déjà – 30 ans avant Nancarrow – il pensa à écrire pour instruments mécaniques, au moins partiellement parce qu'il n'était pas satisfait de son propre jeu au piano.)

Dès le début, Sorabji énonça clairement que sa musique n'était pas destinée à un public de concert :

«Si on donne à son œuvre une difficulté monstrueuse, seuls les tout meilleurs pianistes peuvent la jouer.» Et si elle n'était pour personne d'autre que son créateur ? En dernier ressort il y a le pianola. «On ne peint pas un tableau pour l'enfermer dans la cave.» Où est l'analogie ? Toutes les sonates sont en train d'être publiées ou le seront. La peinture est là pour ceux qui peuvent supporter de la regarder. «On limite son appel tellement, il me semble.» N'est-il pas concevable que, dans son essence, cette musique ne *puisse* et ne *doive* faire appel qu'à un public extrêmement restreint ? Supposons qu'il ne soit pas bien ou bon que la masse puisse l'entendre. Oh ! la futilité de tout ce bavardage sur ce que l'artiste devrait ou ne devrait pas faire, se résolvant de lui-même à la fin à ce que les autres, qui ne sont pas aptes mentalement ou spirituellement à lui lécher le cul, *aimeraient* qu'il fasse.¹¹

Sorabji trouve suspecte l'idée de plaire à un public. «Votre désapprobation est un compliment indirect et bien moins une insulte que vos applaudissements, quand je pense à quelques-unes de vos idoles.»¹² Mais il n'avait rien de réassurant non plus à dire quand plaire à la postérité :

A coup sûr, les discussions sur «les chefs-d'œuvre immortels», quand on pense que les plus vieux chefs-d'œuvre à portée des connaissances du mélomane moyen datent d'à peine quelques siècles, sont plutôt ridicules comparées aux réalisations de la sculpture ou de l'architecture qui persistent en pleine vitalité et puissance d'intérêt au cours de millénaires ? Et s'il n'est seulement faisable pour nous d'estimer l'ultime position d'œuvre produites aujourd'hui, puisque nous en sommes trop près dans le temps pour les voir dans une perspective adéquate, la question est la suivante : quelle distance devons-nous prendre

avant de pouvoir les voir et peut-on dire que seulement quelques siècles donnent l'évidence de longévité (sans parler d'immortalité) dans l'histoire d'une période culturelle qui peut couvrir plusieurs millénaires?¹³

© **Kenneth Derus 1983 et 1999**

¹Kaikhosru Shapurji Sorabji : Lettre à Kenneth Derus [LKD]. 27 novembre 1980. ²LKD, 21 août 1977. ³Lettre à Nicolas Slominsky, 23 mars 1933. ⁴Paul Rapoport : *Opus est : Six Composers from Northern Europe* (New York: Taplinger, 1978), p. 172. ⁵Cf. Kenneth Derus : « To remember Sorabji's music » dans *Sorabji : A Critical Celebration*, édité par Paul Rapoport (Aldershot, Angleterre : Ashgate Publishing, 1992), pp. 452–459. [Pour une méréotopologie moins plaisantante d'énumération de souvenirs, voir Kenneth Derus : *Memories and their Objects*, en préparation.] ⁶Kaikhosru Shapurji Sorabji : *Mi contra fa : The Immoralisings of a Machiavellian Musician* [MCF] (Londres : Porcupine Press, 1947), p. 24. ⁷Sorabji dans une interview de ITV's London Weekend Television, 11 juin 1977. ⁸Ibid. ⁹MCF, pp. 242–243, 245. ¹⁰Kaikhosru Shapurji Sorabji : Lettre à Philip Heseltine, 19 juin 1922. ¹¹Ibid. ¹²Hugh MacDiarmid (citant Sorabji) : *The Company I've Kept* (Londres : Hutchinson, 1966), p. 39. ¹³Kaikhosru Shapurji Sorabji : *Around Music* (Londres : Unicorn Press, 1932), p. 20.

Kenneth Derus est un ancien directeur du Centre pour Mathématiques Combinatoires et le dédicataire d'*Opus secretum* de Sorabji.

Mes rencontres avec Sorabji et son *Opus clavicembalisticum*

Geoffrey Douglas Madge

Je me rappelle encore très bien de toutes mes rencontres avec Sorabji, il serait impossible de les avoir oubliées. Il était un homme très spécial, extrêmement direct. Il vous disait très rapidement ce qu'il pensait de vous, musicalement et comme personne. S'il vous prenait en amitié, il faisait tout pour que vous vous sentiez confortable. Il parlait très rapidement, souvent dans un mélange de langues. Sa conversation couvrait toute sorte de sujets, comme la littérature de Rumi et autres poètes perses aux pianistes Ferruccio Busoni, Egon Petri (le premier pianiste avant moi à obtenir la permission de jouer *Opus clavicembalisticum* en entier), Medtner, l'exécution d'*Opus clavicembalisticum* et plusieurs sujets qui pouvaient être très controversés. Il n'avait pas peur de dire ce qu'il pensait et ainsi, vous saviez exactement à quoi vous en tenir avec lui. Une expérience qui donnait un sentiment de grande liberté. Il n'aimais pas à avoir à expliquer ses opinions, soit que vous les compreniez ou – *basta* ! Je crois que son attitude renfermait beaucoup de sagesse.

J'ai eu plusieurs conversations sur *Opus clavicembalisticum* avec lui au cours des dernières années de sa vie, chez lui ainsi qu'au téléphone. Il m'appelait toujours quelques fois avant des exécutions d'*Opus clavicembalisticum* et il me demandait toute sorte de choses sur ma préparation. Un télégramme arrivait environ le jour du concert me souhaitant du succès et il était sûr qu'il m'appelait dès que j'étais de retour en Hollande. Il voulait tout savoir au sujet du concert, la qualité de l'instrument, la sonorité de sa basse et en général, la salle, le public et ainsi de suite.

Les jours précédant une exécution d'*Opus clavicembalisticum*, je ressentais une sorte d'attente, un sentiment de rituel qui commençait et qui se développerait une fois l'exécution commencée avec ces notes initiales de « devise ». Dès le début, je sentais l'excitation de toute l'œuvre. Un pouvoir enlevant me menait à travers les vastes labyrinthes de notes organisées d'*Opus clavicembalisticum* jusqu'aux incroyables dernières pages. La communication avec le public me donna toujours beaucoup d'énergie physique. En fait, j'ai souvent senti que je n'avais pas fait grand-chose, c'était « arrivé ».

Ma façon de répéter *Opus clavicembalisticum* est quelque chose dont j'ai beaucoup parlé dans une interview avec Paul Rapoport dans son livre: *Sorabji : A Critical Celebration* [Aldershot, Angleterre : Ashgate Publishing, 1992]. J'ai certainement eu une méthode très globale de travail dans les trois mois précédant une exécution. J'ai senti que je développais une nou-

velle manière de jouer du piano. L'instrument devait toujours être de très haute qualité, le son et la mécanique devaient se compléter parfaitement. Je ne me sens pas fatigué après une exécution. Sorabji lui-même me dit qu'on doit être capable de jouer cette pièce comme si elle était facile – une phrase assez intéressante vu que c'est de loin la pièce la plus techniquement difficile d'écrite pour le piano. Au cours d'une exécution, dès la première note, on doit avoir une idée complète du développement de la pièce et on ne doit pas s'enliser un seul moment. Comment garder l'attention d'un public pendant trois heures et 50 minutes ? Je pense que la musique doit le faire elle-même. Une chose est certaine, quand on sent que l'intérêt du public s'évanouit, l'exécution devient plus difficile. Même là, je ne joue pas pour simplement divertir. On doit permettre à la musique de sonner difficile ou « en travers de la fibre ». La sonate « Hammerklavier » de Beethoven est comme cela – parfois en travers de l'instrument et en travers du public. L'exécutant doit créer une polyphonie avec ses auditeurs, faire une dissonance avec eux et la résoudre ensuite.

Bien sûr, Busoni est le principal catalyseur d'*Opus clavicembalisticum*. Il n'est pas facile de voir non seulement la relation avec *Fantasia contrappuntistica* de Busoni mais encore l'extension du style de piano de Busoni. Sorabji me suggéra que j'exécute Busoni au complet, ce qu'en fait j'étais en train de faire au moment de cette exécution.

Que requerrait Sorabji du pianiste ? Il me parlait d'un ton chantant (il détestait ceux qui cognent), un style de jeu simple, un sentiment de contour architectural et de logique dans le développement, l'emploi de trois pédales (comme Busoni), une technique de *legato* à la Busoni (ce qui n'est pas nécessairement un *legato* physique), une technique prodigieuse. Ces sujets revinrent souvent dans nos conversations. J'étais très heureux et extrêmement honoré qu'il me dédie sa dernière composition (*Passaggiata arlecchinesca sopra un frammento di Busoni*) en 1982.

Ce concert à Chicago était ma seconde exécution. (J'ai donné cinq exécutions complètes; le 11 juin 1982 à Utrecht pour le festival de Hollande; le 24 avril 1983 à Chicago pour les Contemporary Concerts; le 10 mai 1983 à Bonn pour la Beethovenfest; le 9 novembre 1984 à Montréal pour Les Événements du Neuf; et le 9 octobre 1988 à Paris pour le Festival d'Automne.) Ma première exécution devant public à Utrecht fut tassée sur 4 LPs, ce qui n'aida pas à la sonorité et ce qui faussa toutes les nuances. Je suis très heureux qu'après toutes ces années, mon exécution à Chicago ait été trouvée et magnifiquement reconstituée.

© Geoffrey Douglas Madge 1999

L'histoire de John Ogdon est intéressante. Il avait joué *Opus clavicembalisticum* en 1959 à l'âge de 21 ans – en privé pour des amis de Sorabji – mais il n'avait pas la permission de jouer la musique en public. Ce n'était pas facile en ce temps-là – parce qu'on devait habituellement aller chez Sorabji et jouer pour lui. Il pouvait vous laisser jouer pendant dix minutes – puis dire : « Aussi bien vous arrêter. Cela ne sert à rien. » C'est ce qui est arrivé à Ogdon.

Je ne trouve pas que l'enregistrement d'*Opus clavicembalisticum* qu'Ogdon fit à la fin de sa vie soit très bon. Il est trop long d'une heure – une heure de plus que celui de Madge – et il y a d'autres problèmes. Mais ce n'est pas tout le monde qui sait combien Ogdon fut malade, longtemps dans sa carrière. Il était schizophrène et maniaco-dépressif. En 1975, il grimpa sur la corniche de sa chambre au 16^e étage d'un hôtel à San Antonio voyant des croix de flammes dans le ciel. Le fait qu'il puisse jouer quelque chose – encore plus la pièce de piano la plus difficile jamais publiée – est un miracle. « Il lit des fugues comme nous lisons des romans », dit quelqu'un au cours d'une des sessions d'enregistrement. Mais il ne fut jamais complètement approuvé. Souvenons-nous de lui pour d'autres enregistrements. Le concerto de Busoni ; le concerto pour piano solo d'Alkan ; la *Passacaille sur DSC* de Stevenson. Ces choses sont presque parfaites.

Quand Madge alla chez Sorabji en 1908 pour auditionner, Sorabji dit : « J'ai deux pianos – un Mason & Hamlin et un Steinway de 1883. Le Steinway est réservé à des occasions spéciales – vous pouvez jouer sur l'autre. » Sorabji avait donné à Madge un peu de vin – et à un certain point il dit : « Voudriez-vous jouer – ou préféreriez-vous finir votre vin ? » « Oh, je préférerais jouer. » « Vous pouvez finir votre vin en paix. » Après que Madge eût joué pendant une demi-heure, Sorabji dit : « Absolument admirable. A partir de maintenant, vous pouvez utiliser le Steinway. Mais vous êtes trempé. Comment serez-vous capable de jouer le tout ? » Madge travailla sur *Opus clavicembalisticum* occasionnellement pendant 22 ans avant de le jouer en public... et il n'y avait pas de vin pendant deux semaines avant le concert.

Tout le monde a des doigts – le truc est de savoir quoi en faire. Il m'amuse toujours quand les gens qui ont joué une pièce de 20 minutes de Sorabji pensent avoir accompli quelque chose. Madge me rappelle Cortot. Il sait toujours exactement quoi faire. Il joue les bonnes notes de la bonne façon dans les bonnes œuvres. Ses fausses notes sont les bonnes fausses notes. Je ne m'intéresse pas au LP de Madge jouant *Opus clavicembalisticum* en 1982 à Utrecht. Ça sonne congestionné. L'exécution à entendre est celle de Chicago.

– Kenneth Derus : « Kaikhosru Sorabji : a centenary lecture »

(De Paul University, Chicago, 11 février 1993)

Geoffrey Douglas Madge

Geoffrey Douglas Madge est né à Adelaïde en Australie et a étudié avec Clemens Leske au conservatoire Elder. Après avoir gagné le premier prix au concours de piano ABC à Sydney en 1963, il se rendit en Europe étudier avec Géza Anda à Lucerne et Eduardo del Pueyo à Bruxelles. Il s'installa aux Pays-Bas où il enseigne le piano au Conservatoire Royal de La Haye. Ses nombreux récitals, diffusions à la radio et la télévision et apparitions à d'importants festivals ont établi sa réputation. Madge a aussi composé une quantité considérable de musique dont des quatuors à cordes, chansons, œuvres pour piano solo, le ballet *Monkeys in a cage* (*Des singes en cage* ; créé à la maison d'opéra de Sydney en 1977) et un concerto pour piano (créé à Amsterdam en 1985).

Comme il connaissait Iannis Xenakis, Geoffrey Douglas Madge vint en contact avec le monde de la musique grecque et la Société Skalkottas à Athènes. Le président de celle-ci lui demanda de donner la création des 32 Pièces pour piano de Skalkottas au cours du Festival de la SIMC 1979 qui avait lieu à Athènes cette année-là. Ce fut le début d'une longue relation avec la musique de Skalkottas.

Les programmes de récitals de Geoffrey Douglas Madge présentent un éventail d'œuvres baroques, classiques, romantiques et contemporaines, de préférence en combinaison avec des compositions bien connues et inconnues – par exemple la *Symphonie fantastique* de Berlioz/Liszt alliée au *Konzert ohne Orchester* de Schumann ou au *Clavecin bien tempéré* complet de Bach. Les *Variations Goldberg* de Bach, les *Variations Diabelli* et la Sonate «Hammerklavier» de Beethoven, les *Variations Bach* de Reger et les *Études* de Debussy ont toujours formé des sommets dans ses programmes de concerts.

Sorabji's Table of Themes

Sorabji lists 24 themes in an analytical appendix to the manuscript score of *Opus clavicembalisticum*. Omitted here are two countersubjects for Fugue I (themes 7 and 8), one countersubject for Fugue II (theme 11), two countersubjects for Fugue III (themes 15 and 17) and one countersubject for Fugue IV (theme 21). Also omitted are inverted, retrograde and retrograde-inverted fugue subjects (listed by Sorabji under themes 6, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22, 23 and 24).

Inconsistent barlines and ambiguous accidentals are true to the sources. Sorabji's intentions are sometimes unclear.

1 Introito



2 Introito



3 Introito



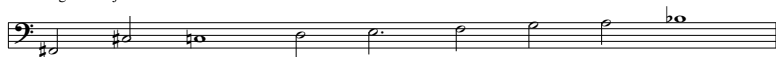
4 Introito



5 Introito



6 Fugue I subject



9 Fantasia



10 Fugue II first subject



12 Fugue II second subject



13 Interludium primum thema



14 Fugue III first subject



16 Fugue III second subject



18 Fugue III third subject



19 Passacaglia



20 Fugue IV first subject

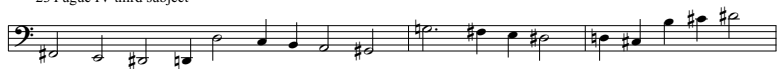


22 Fugue IV second subject





23 Fugue IV third subject



24 Fugue IV fourth subject



OTHER BIS RECORDINGS WITH GEOFFREY DOUGLAS MADGE:

SKALKOTTAS: PIANO CONCERTO NO. 1

Iceland Symphony Orchestra / Nikos Christodoulou
BIS-1014

SKALKOTTAS: PIANO CONCERTO NO. 2

BBC Symphony Orchestra / Nikos Christodoulou
BIS-1484

SKALKOTTAS: PIANO CONCERTO NO. 3

Caput Ensemble / Nikos Christodoulou
BIS-1384

MEDTNER: PIANO CONCERTOS NOS 1–3

PIANO SONATA IN G MINOR; SONATA REMINISCENZA IN A MINOR; SONATA TRAGICA IN C MINOR
Artur Rubinstein Philharmonic Orchestra / Ilya Stupel
BIS-1258 (2 CDs)

Special thanks to:
Yamaha International, WFMT-FM, Lois Baum, Kenneth Derus,
Hudson Fair, Ronald Hounsell and The Sorabji Archive

ADD

RECORDING DATA

Recording: 24th March 1983 at a public performance at Mandel Hall, Chicago, USA [The third public performance of *Opus clavicembalisticum* and its North American première; an event presented by Contemporary Concerts and the University of Chicago]
Recorded by WFMT-FM, Chicago's Fine Arts Station
Recording engineer: Don Smith
Piano technician: Andy Nishio

Post-production: Digital transfer: Hudson Fair, Ealing Mobile Recording Ltd. (March/April 1999)
Mastering: Jeffrey Ginn

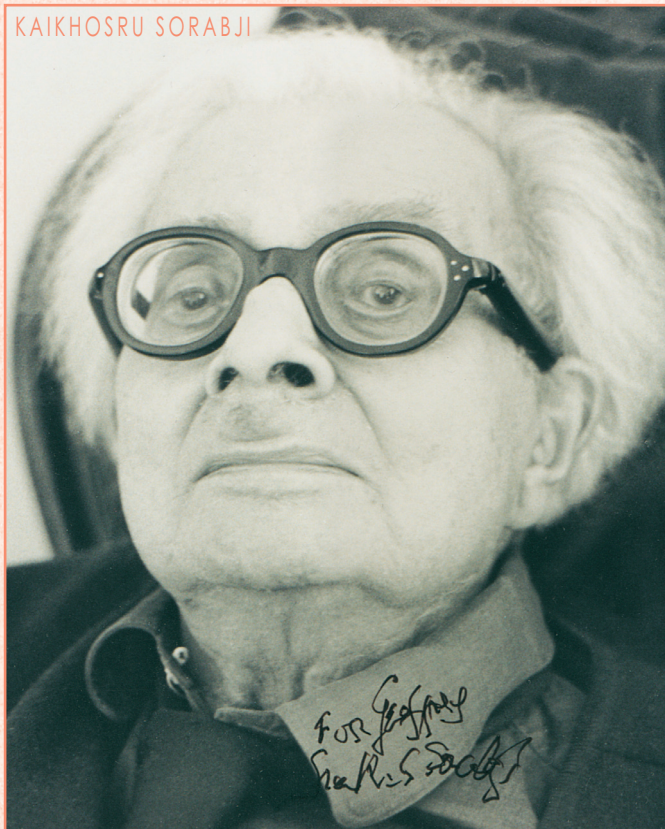
BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Kenneth Derus 1983 & 1999; © Geoffrey Douglas Madge 1999
Translations: Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Music examples: Stuart Leitch, Overtones
Photographs: © Clive-Spencer Bentley 1988 (Kaikhosru Sorabji); © Arnold Fellendans (Geoffrey Douglas Madge)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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-1062 © 1983 & © 1999, BIS Records AB, Åkersberga.

KAIKHOSRU SORABJI



BIS-1062