



63 - 71

FREDRIK ULLÉN plays KAIKHOSRU SORABJI

100

TRANSCENDENTAL STUDIES

SORABJI, KAIKHOSRU SHAPURJI (1892–1988)

100 TRANSCENDENTAL STUDIES Nos 63–71

1	63. En forme de Valse. <i>Leggiero con desinvoltura</i>	17'00
2	64. (untitled)	2'38
3	65. (untitled)	2'33
4	66. (untitled) [<i>lascia vibrare gli arpeggi</i>]	6'07
5	67. (untitled)	4'10
6	68. (untitled) <i>Sottovoce</i>	2'28
7	69. La punta d'organo. <i>Sottovoce</i>	25'39
8	70. Rhythmes brisés	4'08
9	71. Aria	13'14

TT: 79'26

FREDRIK ULLÉN piano

All the studies included on this disc are performed in editions prepared by Alexander Abercrombie, and available from the Sorabji Archive. Titles and tempo markings given here follow this edition.

The fruits of the tree of knowledge – do not tell you proofs of Fermat's marginal remark nor of the Riemann hypothesis, but – provide JUDGMENTS (of good and evil, tacitly, in human conduct); in terms of your letter they tell you to whom to give credit (perhaps even in the sense of lending money).

Georg Kreisel: Letter to Kenneth Derus, 23rd December 2003

Back in October of 1988 I went to visit an old lady in a nursing home. One of my mother's cousins. I'd never done it before, and I never did it again. She was pretty confused but we talked for a couple of minutes. Then she looked at me strangely and intently. 'Oh, Kenneth', she said. 'How good of you to come. I never thought I'd see you again. I feel so much better now. I'll never see you again.' Then normal talk resumed, and I left. The next day I learned that Sorabji had died in one nursing home while I was visiting another. Just like in the movies.

A lot of people figured he'd never get used to a nursing home. Like the time the banjo band stopped by. But I knew him better than most people.

I knew he was a practical man of the most radical sort. The kind of person you ring up when you murder your wife. Even the music is practical – in a crazy kind of way. You can't play it. I can't play it. But it can be done.

One of the first things he did was sit down at a battered upright and play to a room of baffled old people.

The man who said he'd never play for anyone.

The man who only played for me when I went to the bathroom.

The man who told the BBC he wouldn't cross the road to hear one of his orchestral works.

The man who banned public performances of his music for forty years.

The man with the 'visitors unwelcome' sign in front of his house.

The practical man.

The survivor.

He survived a long time.

I remember telling Slonimsky that story. It's my best one. A good story to end with.

Kenneth Derus: 'Kaikhosru Sorabji: a centenary lecture', 11th February 1993

Kaikhosru Sorabji

Sorabji composed 90 hours of piano music during a 65-year period that began in 1917. Some of his piano works are short but many are not. Eight are 2 to 4 hours long; seven are 5 to 6 hours long; and two are 8 to 9 hours long. One of his piano sonatas is as long as all of Schubert's sonatas put together.

The major piano works are dense-textured and exhausting to perform. Often the music moves in seven or eight or nine parts and close to as many rhythms (with doublings, a dozen or more parts, notated in some cases on overloaded six-staff systems). Many contemporary piano scores have an even more forbidding look, but none implies hands and fingers moving faster and farther.

Xenakis is hardest to play in just those spots where not every note matters. The same is true for Sorabji. Wrong notes are sometimes no easier to play than right notes. If anything, Sorabji is at his most difficult when his music is simplest on the page. Patternless streams of notes for both hands, moving at a rate of almost a thousand notes a minute for many minutes; large chords moving straightforwardly but with the speed of Ravel's demisemiquavers; these things seem to demand a trick or emollient, comparable to wool gloves in Stockhausen.

No human fingers can do what Nancarrow's player pianos could do, but it is often possible to distinguish more happening when listening to Sorabji, because more of what is happening is distinguishable.

© *Kenneth Derus 2009*

Transcendental Studies

Kaikhosru Sorabji's set of *100 Transcendental Studies*, composed between 1940 and 1944, is the composer's second longest work with a total duration of at least seven hours (the longest work being his *Symphonic Variations* – around nine hours of music). It is thus also by far the largest collection of concert études in the known repertoire.

Most of the pieces, in particular in the beginning of the cycle, are typical concert études in the sense that essentially a single technical or structural idea is explored. Later on Sorabji inserts pieces that are on a much larger scale than the traditional étude. In the present volume, we find of three of those: a huge waltz (No. 63), *La Punta d'organo* (No. 69), and the final Aria (No. 71). The tendency towards larger and larger forms culminates with the two last études, a hugely expanded elaboration of J.S. Bach's *Chromatic Fantasia* and a quintuple fugue with a duration of at least 45 minutes respectively.

The title *100 Transcendental Studies* naturally alludes to Liszt's famous set of the same kind, and Sorabji may have been stimulated to write his études after attending a concert with Egon Petri playing the Liszt études. Other obvious influences are Scriabin, Busoni and Godowsky, but in his use of evolving patterns of immense textural and rhythmic complexity Sorabji far exceeds all of his precursors. At least in this regard, it is tempting to see the Sorabji études as presages of the piano music of, say, Ligeti, Finnissey or Ferneyhough. These comparisons should not, however, be taken too far. As a composer, pianist and thinker Sorabji remains *sui generis*; his vast pianistic universe is compelling and strangely different from any other music before or after him. Among his mature works, the *100 Transcendental Studies* occupy a key position.

63. *En forme de Valse*. Possibly the title of this study alludes to Saint-Saëns' famous show-piece *Étude en forme de valse*, Op. 52 No. 6 but, if so, that is only a superficial reference: Sorabji's huge waltz etude inhabits a different and stranger musical universe. As in other, earlier waltz pieces, Sorabji envelops his melodies with a jungle of serpentine ornaments and embellishments, covering the whole keyboard, and sometimes creating the impression of a piano piece à quatre mains. Sorabji's two 'pastiche' in waltz form (the first of the *Three Pastiches* for piano, from 1922, and the *Pasticcio capriccioso* from 1933, respectively; see BIS-1083) are based on the 'Minute' Waltz of Chopin. The present study is rather, like his *Valse fantaisie* from 1925, inspired by the waltz music of Johann Strauss. The form of the piece appears improvisatory and rhapsodic. The first section, with dense and often chordal counterpoint, is followed by a second, more transparent *leggiero* section at around 4'25". A third section begins at around 7'33". Here, the structure is simpler and more transparent, and the character more delicate. Memories and gestures from Johann Strauss float by, as it were, in a dreamlike manner. After another transition slightly before 13'00" the piece gradually regains force and ends in a characteristically grandiose coda.

64. (untitled). A brief etude based on falling two-note figures with an octave on the first note, performed sometimes with the right, sometimes with the left hand. In the final section of the etude this simple motif is transformed into a flow of rapid triplets.

65. (untitled). A study based on sequences of triadic chords in one hand, and interjected fast figures in hemidemisemiquavers played with the other hand. Towards the end of the piece, there is a growing sense of instability as the chords thicken and the rapid figures become longer and longer.

66. (untitled). A piece of seductive and mysterious night music, where a single melodic voice meanders endlessly up and down, embedded in the sonorities of wide-ranging arpeggios. One of the many studies written in Sorabji's nocturnal style – a mode where he perhaps showed his greatest creativity and inspiration as a composer, as well as an excellent understanding of the possibilities of the piano.

67. (untitled). A gently flowing intermezzo with a clear G major tonality. The piece is a close relative, both in structure and character, to Study No. 32.

68. (untitled). In the period when he was working on the *Transcendental Studies*, i.e. the early 1940s, Sorabji also wrote two programmatic piano pieces inspired by ghost stories of M. R. James: *Quaere reliqua hujus materiei inter secretiora* and *St Bertrand de Comminges: 'He was laughing in the tower'*. The atmosphere of the brief 68th Study, with its ominous semiquaver figures and sudden eruptions, somewhat resembles these 'spooky pieces', as Sorabji jokingly called them.

69. *La punta d'organo*. This study is one of the longer etudes, and also belongs to the more remarkable creations of the cycle. The note A is continuously present as a pedal point throughout the whole movement. The opening, with the A as a softly tolling bell under falling chordal motives, is without doubt an allusion to Ravel's *Le Gibet* from *Gaspard de la Nuit*. The vast, trance-like meditation which grows out of this introduction has little to do with Ravel's piece, however. Long cantilenas of single voices and chords intersect with ever-changing patterns of figurations. The pedal point is ever present, albeit not always in focus, and monotony is avoided by changing the register of the A. Four larger sections can be perceived in the piece, but these lead seamlessly into one another. The first section stays long in a subdued, hypnotic polyphony of voices, which lead to gradually more complex patterns of ornaments that culminate in a rapid downward flurry from the highest register to the central B of the keyboard (around 7'50"). The briefer second section continues

from there with a long passage with two-part counterpoint, which is followed by more dense writing that finally dissolves in a fast upward passage. The third section, starting at around 12'10", introduces more solemn, chorale-like motifs in the lower register of the piano. The music grows in density and reaches its maximal intensity slightly before the end of the section, which is signalled by a series of soft chords in the highest register at around 20'03". In the final section, the music again becomes more transparent and delicate, and the piece finally ends with a long *morendo* in the deep register.

70. *Rythmes brisés*. A bizarre, edgy piece with nervous motifs in irregular rhythms, and plenty of impulsive outbursts. The study belongs in the same category as Study No. 37, *Reflessioni* or Study No. 76, *Imitationes*.

71. *Aria*. The inventiveness and variation of Sorabji's nocturnal style is well illustrated by the pieces in this volume, e.g. when comparing the 71st Study to the very different 66th Study, or to *La punta d'organo*. While dubbed *Aria* by Sorabji, the piece is in reality highly polyphonic with a multitude of cantilenas. The rhythmic structures are sometimes remarkably complex, and make one think of the notational extravagancies composers in the so-called new complexity school would produce, decades later. After a final culmination that suggests the ringing of bells, the piece ends softly with a single, rising melodic line.

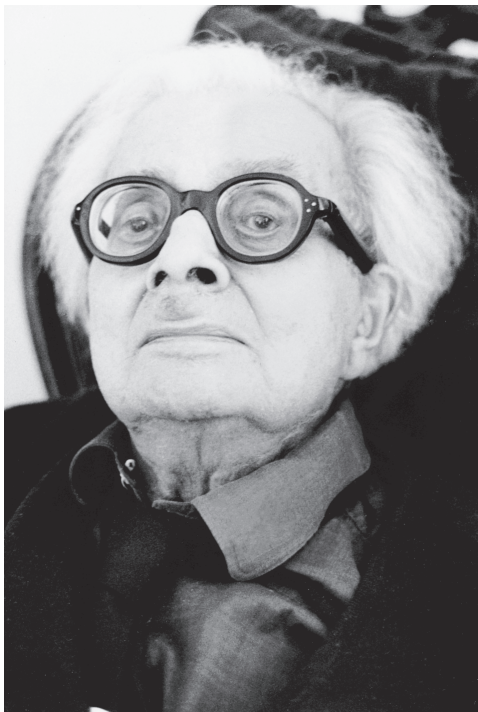
© **Fredrik Ullén 2015**

Acknowledgements

I would like express my sincere gratitude to Alexander Abercrombie who has made excellent editions of all etudes recorded on this CD as well as the remaining etudes of the set, directly for this project. All scores are available from the Sorabji Archive. I am also thankful to Alistair Hinton of the Sorabji Archive and Kenneth Derus for kind support and expert advice.

The Swedish pianist **Fredrik Ullén** has performed as a soloist in contemporary and classical/romantic literature at a large number of international music festivals, to outstanding critical acclaim. Ullén's large repertoire includes many of the most complex and demanding works in the piano literature, such as Ligeti's complete piano études, Reger's *Spezialstudien* and music by Sorabji, Xenakis, Flynn and Ferneyhough. He has a particular interest in creative programming with couplings of new and traditional literature. His CDs for BIS Records have without exception been enthusiastically praised by internationally renowned critics and have received an impressive number of prestigious awards and accolades, including a Diapason d'or, CHOC de Le Monde de la Musique, Stern des Monats (*Fono Forum*), Recommandé (*Répertoire*), and Recomendado (*CD Compact*). Ullén performs regularly in various chamber music constellations, and enjoys collaborations with other art forms, such as dance.

As a teacher, he has given seminars and masterclasses at several musical academies and colleges in Europe and the United States. In 2007 Fredrik Ullén was elected a member of the Royal Swedish Academy of Music. He is also a professor of cognitive neuroscience at Karolinska Institutet in Stockholm since 2010, heading a research group that studies musical expertise and creativity.



KAIKHOSRU SORABJI

Die Früchte vom Baum der Erkenntnis liefern (keine Beweise für Fermats kleinen Satz oder die Riemann-Hypothese, sondern) URTEILE (über Gut und Böse, stillschweigend, in menschlichem Umgang); im Hinblick auf Ihren Brief sagen sie Ihnen, wer Ihres Vertrauensvorschlusses (vielleicht sogar im finanziellen Sinne) würdig ist.

Georg Kreisel: Brief an Kenneth Derus, 23. Dezember 2003

Im Oktober 1988 besuchte ich eine alte Dame in einem Altersheim. Eine Cousine meiner Mutter. Nie zuvor hatte ich sie besucht, und ich tat es nie wieder. Sie war ziemlich durcheinander, aber wir redeten einige Minuten lang. Dann blickte sie mich aufmerksam und auf eigenartige Weise an. „O Kenneth“, sagte sie. „Wie gut, dass du gekommen bist. Ich hatte nicht damit gerechnet, dich wiederzusehen. Ich fühle mich jetzt viel besser. Ich werde dich nie wiedersehen.“ Darauf wurde das normale Gespräch fortgesetzt, bis ich ging. Am nächsten Tag erfuhr ich, dass Sorabji in einem Altersheim gestorben war, als ich ein anderes besuchte. Ganz wie im Film.

Eine Menge Leute dachten, er werde sich nie an ein Altersheim gewöhnen. Wie damals, als die Banjo-Band vorbeikam. Aber ich kannte ihn besser als die meisten anderen.

Ich wusste, dass er auf radikalste Weise praktisch veranlagt war. Die Sorte Mensch, die man anruft, wenn man seine Frau umbringt. Selbst die Musik ist praktisch – auf eine verrückte Weise. Man kann sie nicht spielen. Ich kann sie nicht spielen.

Und doch geht es.

Eines der ersten Dinge, die er tat, war, sich an ein ramponiertes Klavier zu setzen und den perplexen alten Menschen etwas vorzuspielen.

Der Mann, der gesagt hatte, er werde nie für irgendjemanden spielen.

Der Mann, der für mich nur spielte, wenn ich zur Toilette ging.

Der Mann, der der BBC sagte, er würde für keines seiner Orchesterwerke die Straße überqueren.

Der Mann, der öffentliche Aufführungen seiner Musik vierzig Jahre lang untersagte.

Der Mann mit dem „Besucher unwillkommen“-Schild vor seinem Haus.

Der praktische Mann.

Der Überlebende.

Er überlebte sehr lange.

Ich erinnere mich, Slonimsky diese Geschichte erzählt zu haben. Es ist meine beste. Eine gute Geschichte, um Schluss zu machen.

Kenneth Derus: „Kaikhosru Sorabji: a centenary lecture“, 11. Februar 1993

Kaikhosru Sorabji

Seit 1917 hat Sorabji im Laufe von 65 Jahren 90 Stunden Klaviermusik komponiert. Einige dieser Klavierwerke sind kurz, doch viele andere sind es nicht. Acht dauern zwei bis vier Stunden, sieben dauern fünf bis sechs Stunden und zwei dauern acht bis neun Stunden. Eine seiner Klaviersonaten ist so lange wie Schuberts gesamtes Sonatenschaffen zusammen genommen.

Die großen Klavierwerke weisen eine dichte Textur auf und sind anstrengend zu spielen. Oft ist die Musik sieben-, acht oder neunstimmig, wobei fast ebenso viele Rhythmen hinzukommen (Verdopplungen – ein Dutzend oder mehr Stimmen – werden mitunter auf überladenen sechs Notensystemen notiert). Viele zeitgenössische Klavierpartituren mögen noch furchteinflößender erscheinen, doch keine geht von Händen und Fingern aus, die schneller und weiträumiger spielen.

Xenakis ist gerade an solchen Stellen am schwierigsten, wo es nicht auf jede Note ankommt. Das gilt genauso für Sorabji. Falsche Töne sind manchmal nicht leichter zu spielen als richtige. Womöglich aber ist Sorabji dann am schwierigsten, wenn die Noten auf den ersten Blick einfach erschienen. Unstrukturierte Notenverläufe in beiden Händen, die sich mehrere Minuten lang mit einer Geschwindigkeit von fast Tausend Noten pro Minute fortbewegen; weite Akkorde, die geradlinig, aber im Tempo von Ravels Zweiunddreißigsteln vorwärts eilen – solche Dinge scheinen nach einem Trick oder Weichmacher zu verlangen, vergleichbar Stockhausens Wollhandschuhen.

Menschlichen Fingern ist nicht gegeben, es Nancarrow's Player Pianos gleichzutun, aber bei Sorabji kann man oft mehr geschehen hören, weil von dem, was geschieht, mehr zu unterscheiden ist.

© *Kenneth Derus 2009*

Transzendente Etüden

Kaikhosru Sorabjis Sammlung *100 Transzendentalen Etüden*, in den Jahren 1940 bis 1944 komponiert, ist mit ihren mindestens sieben Stunden Gesamtdauer das zweitlängste Werk des Komponisten (übertroffen wird sie nur von den Symphonischen Variationen, die rund neun Stunden dauern). Es ist mithin auch die bei weitem umfangreichste Sammlung von Konzertetüden der gesamten bekannten Klavierliteratur. Die meisten dieser Stücke (vor allem zu Beginn des Zyklus') sind typische Konzertetüden insofern, als sie im wesentlichen eine einzige technische oder strukturelle Idee entwickeln. Später sieht Sorabji Stücke vor, die weit größer dimensioniert sind als die traditionelle Etüde. Auf der vorliegenden CD finden sich drei davon: ein umfangreicher Walzer (Nr. 63), *La punta d'organo* (Nr. 69) und die abschließende Aria (Nr. 71). Die Tendenz zu immer größeren Formen kulminiert in den letzten beiden Etüden – eine enorm erweiterte Ausarbeitung von J. S. Bachs *Chromatischer Fantasie* sowie eine fünfstimmige Fuge, beide jeweils mindestens 45 Minuten lang.

Der Titel *100 Transzendente Etüden* verweist natürlich auf Liszts *Études d'exécution transcendante*. Sorabji mag die Anregung dazu bei einem Konzert erhalten haben, als Egon Petri die Lisztschen Etüden spielte. Andere offenkundige Einflüsse sind Skrjabin, Busoni und Godowsky, doch mit seinen Entwicklungsmodellen von immenser satztechnischer und rhythmischer Komplexität übertrifft Sorabji seine Vorgänger bei weitem. Zumindest in dieser Hinsicht könnte man Sorabjis Etüden als Vorboten der Klaviermusik eines Ligeti, Finnissy oder Fernyhough betrachten. Solche Vergleiche sollten freilich nicht allzu exzessiv durchgespielt werden. Sorabji ist ein Komponist, Pianist und Denker *sui generis*; sein gewaltiges pianistisches Universum ist unwiderstehlich und auf eigenartige Weise anders als alle Musik vor oder nach ihm. Unter den Werken seiner Reifezeit nehmen die *100 Transzendentalen Etüden* eine Schlüsselstellung ein.

63. *En forme de Valse*. Möglicherweise spielt der Titel dieser Etüde auf Saint-Saëns' berühmtes Paradestück *Étude en forme de valse* op. 52 Nr. 6 an, wiewohl es sich dabei nur um einen oberflächlichen Bezug handelt: Sorabjis gewaltige Walzer-Etüde gehört einem anderen, fremdartigeren musikalischen Universum an. Wie in anderen früheren Walzern umgibt Sorabji seine Melodien mit einem Dickicht mäandernder Ornamente, die sich über die gesamte Tastatur erstrecken und mitunter den Eindruck erwecken, es handele sich um ein Klavierstück à quatre mains. Sorabjis zwei „Pasticcios“ in Walzerform (das erste der *drei Pasticcios* für Klavier aus dem Jahr 1922 und das *Pasticcio capriccioso* von 1933; vgl. BIS-1083) basieren auf Chopins „Minuten-Walzer“; die hier eingespielte Etüde dagegen ist – wie auch seine *Valse-fantaisie* (1925) – von Johann Strauss' Walzermusik inspiriert. Formal betrachtet, wirkt das Stück improvisatorisch und rhapsodisch. Auf einen ersten Teil mit dichtem, oft akkordischem Kontrapunkt folgt bei etwa 4'25" ein zweiter, transparenterer *leggiero*-Teil. Bei 7'33" beginnt ein dritter Teil von einfacher, durchsichtiger Struktur und zarterem Charakter. Erinnerungen und Gesten von Johann Strauss tauchen traumesgleich auf. Nach einem weiteren Übergang kurz vor 13'00" gewinnt das Stück zusehends an Fahrt und endet mit einer typischerweise grandiosen Coda.

64. (ohne Titel). Eine kurze Etüde, die auf zweitönigen Oktavfiguren basiert, welche mal mit der rechten, mal mit der linken Hand gespielt werden. Im Schlussteil der Etüde verwandelt sich dieses einfache Motiv in einen Strom rascher Triolen.

65. (ohne Titel). Eine Etüde auf der Grundlage von Dreiklangssequenzen in der einen Hand und eingeworfenen schnellen Vierundsechzigstelfiguren der anderen Hand. Gegen Ende des Stückes nimmt der Eindruck von Instabilität zu, wenn die Akkorde voller und die schnellen Figuren immer länger werden.

66. (ohne Titel). Eine verführerische, geheimnisvolle Nachtmusik, in der eine einzelne Melodie endlos auf und ab schlängelt, umhüllt von den Klängen weiter Arpeggien. Eines der zahlreichen Nachtwerke Sorabjis: ein Stil, in dem er vielleicht seine größte Kreativität und Inspiration zeigte – und zudem ein exzellentes Verständnis für die Möglichkeiten des Klaviers.

67. (ohne Titel). Ein sanft fließendes Intermezzo in klarem G-Dur; hinsichtlich Struktur und Charakter ein enger Verwandter der Etüde Nr. 32.

68. (ohne Titel). In den frühen 1940er Jahren, während der Arbeit an den *Transzendentalen Etüden*, komponierte Sorabji auch zwei programmatische Klavierstücke, die von Gespenstergeschichten M. R. James' inspiriert sind: *Quaere reliqua hujus materiei inter secretiora* und *St. Bertrand de Comminges*: „He was laughing in the tower“. Die Stimmung der kurzen 68. Etüde mit ihren beunruhigenden Sechzehntelfiguren und jähen Eruptionen erinnert ein wenig an diese „Spukstücke“, wie Sorabji sie scherzhaft nannte.

69. *La punta d'organo*. Diese Etüde ist eine der längeren, und sie gehört zu den bemerkenswertesten Kreationen des Zyklus. Im gesamten Satz erklingt der Ton A als ein Orgelpunkt. Der Anfang mit dem A als leises Glockenläuten unter fallenden Akkordmotiven ist ohne Zweifel eine Anspielung auf Ravels *Le Gibet* aus *Gaspard de la Nuit*. Die ausgedehnte, tranceartige Meditation jedoch, die aus dieser Einführung erwächst, hat mit Ravels Stück wenig zu tun. Lange Kantilenen einzelner Stimmen und Akkorde kreuzen sich mit unablässig wechselnden figurativen Patterns. Der Orgelpunkt ist stets präsent, obschon nicht immer im Fokus; Registerwechsel verhindern Monotonie. Das Stück hat vier größere Teile, die nahtlos ineinander übergehen. Der erste Teil verweilt lange in einer gedämpften, hypnotischen Polyphonie der Stimmen, die allmählich zu komplexeren Ornamentmustern führt; diese kulminieren in einem raschen Abwärtsschwung vom höchsten Register

bis zum mittleren H der Tastatur (bei 7'50"). Hier setzt der kürzere zweite Teil mit einer langen Passage in zweistimmigem Kontrapunkt an, worauf sich der Tonsatz verdichtet und schließlich in einer schnellen Aufwärtsbewegung auflöst. Der dritte Abschnitt präsentiert ab etwa 12'10" feierliche Chormotivik im tiefen Klavierregister. Die Musik verdichtet sich und erreicht ihre maximale Intensität kurz vor dem Ende dieses Teils, das durch eine Folge sanfter Akkorde in höchster Lage bei etwa 20'03" markiert wird. Die Musik des Schlussteils ist wieder zart und transparent; in einem langen *morendo* im tiefen Register verklingt die Etüde.

70. *Rhythmes brisés*. Ein bizarres, kantiges Stück mit nervösen Motiven in unregulären Rhythmen und zahlreichen impulsiven Ausbrüchen. Die Etüde gehört in dieselbe Kategorie wie die Etüden Nr. 37 (*Reflessioni*) und Nr. 76 (*Imitationes*).

71. *Aria*. Die Stücke dieser CD illustrieren den Erfindungsreichtum und die Wandelbarkeit von Sorabjis „Nachtstil“ sehr gut, wie beispielsweise der Vergleich der 71. Etüde mit der ganz anders gearteten 66. Etüde oder mit *La punta d'organo* zeigt. Obwohl von Sorabji mit dem Titel *Aria* versehen, ist das Stück in Wirklichkeit hochpolyphon, besteht es doch aus einer Vielzahl einander überlagernder Kantilenen. Die rhythmischen Strukturen sind bisweilen erstaunlich komplex und lassen an einige extravagante Partituren aus dem Umfeld der sogenannten „Neuen Komplexität“ späterer Zeit denken. Nach einem letzten Höhepunkt, der Glockenläuten suggeriert, endet das Stück auf sanfte Weise mit einer einzigen aufsteigenden Melodielinie.

© **Fredrik Ullén 2015**

Danksagungen

Mein aufrichtiger Dank gilt Alexander Abercrombie, der eigens für dieses Projekt die auf dieser CD eingespielten und alle übrigen Etüden der Sammlung in exzellenten Editionen vorgelegt hat. Sämtliche Editionen sind beim Sorabji Archive erhältlich. Außerdem möchte ich Alistair Hinton vom Sorabji Archive und Kenneth Derus für freundliche Unterstützung und kompetenten Rat danken.

Der schwedische Pianist **Fredrik Ullén** ist als Solist mit zeitgenössischen, klassischen und romantischen Werken höchst erfolgreich bei zahlreichen internationalen Musikfestivals aufgetreten. Zu Ulléns umfangreichem Repertoire gehören viele der komplexesten und anspruchsvollsten Werke der Klavierliteratur, z.B. Ligetis sämtliche Klavieretüden, Regers *Spezialstudien* sowie Musik von Sorabji, Xenakis, Flynn und Ferneyhough. Kreative Programme, in denen neue und traditionelle Werke aufeinandertreffen, sind ihm ein besonderes Anliegen. Seine Solo-CDs für BIS Records sind von international renommierten Kritikern ausnahmslos mit großem Lob bedacht worden und haben eine beeindruckende Zahl bedeutender Preise und Auszeichnungen erhalten, u. a. Diapason d'or, CHOC (*Le Monde de la Musique*), Stern des Monats (*Fono Forum*), Recommandé (*Répertoire*) und Recomendado (*CD Compact*). Ullén spielt regelmäßig in verschiedenen kammermusikalischen Konstellationen und schätzt interdisziplinäre Projekte z. B. im Bereich Tanz.

Fredrik Ullén hat Seminare und Meisterklassen an verschiedenen Musikakademien und -hochschulen in Europa und den USA gegeben. Im Jahr 2007 wurde er zum Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie ernannt. Seit 2010 ist er zudem Professor für kognitive Neurowissenschaften am Karolinska Institutet in Stockholm, wo er eine Forschungsgruppe für musikalische Kompetenz und Kreativität leitet.

Les fruits de l'arbre de la connaissance – ne donnent pas de preuves de la remarque marginale de Fermat ni de l'hypothèse de Riemann mais – fournissent des JUGEMENTS (du bien et du mal, tacitement, dans la conduite humaine) ; en termes de votre lettre, ils disent à qui faire crédit (peut-être même dans le sens de prêt monétaire).

Georg Kreisel : Lettre à Kenneth Derus, 23 décembre 2003

En octobre 1988, je suis allé visiter une vieille dame, une des cousines de ma mère, dans un foyer pour aînés. Je ne l'avais jamais fait avant et ne l'ai jamais refait ensuite. Elle était assez confuse pendant notre conversation de quelques minutes. Puis elle me regarda étrangement et avec intensité. « Oh, Kenneth », dit-elle. « Comme tu es bon de venir. Je pensais ne plus jamais te revoir. Je me sens beaucoup mieux maintenant. Je ne te reverrai plus jamais. » Puis la conversation normale reprit son cours, et je suis parti. Le lendemain, j'ai appris que Sorabji était mort dans un foyer pendant que j'étais en visite dans un autre. Tout comme dans les films.

Beaucoup de gens pensaient qu'il ne s'habituerait jamais à un foyer. Comme la fois que l'orchestre de banjos s'y arrêta. Mais je le connaissais mieux que la plupart des autres gens. Je savais qu'il était un homme pratique de la sorte la plus radicale. Le genre de personne qu'on appelle quand on assassine sa femme. Même la musique est pratique – d'une manière dingue. On ne peut pas la jouer. Je ne peux pas la jouer. Mais ça peut être fait.

L'une des premières choses que j'ai faites est de m'asseoir à un piano droit délabré et de jouer dans une pièce pour vieilles gens déconcertés.

L'homme qui dit qu'il ne jouerait jamais pour qui que ce soit.

L'homme qui n'a joué que pour moi quand j'allais à la salle de bains.

L'homme qui dit à la BBC qu'il ne traverserait pas la rue pour entendre l'une de ses œuvres pour orchestre.

L'homme qui bannit les exécutions publiques de sa musique pendant quarante ans.

L'homme avec l'enseigne «visiteurs non bienvenus» devant sa maison.

L'homme pratique.

Le survivant.

Il a survécu longtemps.

Je me rappelle avoir raconté cette histoire à Slonimsky. C'est ma meilleure. Une bonne histoire pour terminer.

Kenneth Derus : « Kaikhosru Sorabji : a centenary lecture », 11 février 1993

Kaikhosru Sorabji

Sorabji a composé 90 heures de musique pour piano au cours d'une période de 65 ans qui a commencé en 1917. Certaines de ses œuvres pour piano sont courtes mais plusieurs ne le sont pas. Huit durent de deux à quatre heures; sept de cinq à six heures; et deux de huit à neuf heures. Une de ses sonates pour piano est aussi longue que toutes les sonates de Schubert ensemble.

Les principales œuvres pour piano ont une texture dense et sont exténuantes à jouer. La musique comprend souvent sept, huit ou neuf parties et presque autant de rythmes (avec les redoublements, au moins une douzaine de parties notées dans certains cas dans des systèmes archipleins de six portées). Plusieurs partitions contemporaines pour piano présentent un aspect encore plus rébarbatif mais aucune n'exige des mains et des doigts un mouvement plus rapide ni plus étendu.

Xenakis est le plus difficile à jouer juste aux endroits où il n'importe pas de faire justice à toutes les notes. Il en est de même pour Sorabji. Il n'est pas toujours plus facile de jouer des fausses notes que les justes. Sorabji serait plutôt à son plus difficile quand sa musique est la plus simple sur la page. Des flots sans modèles de notes aux deux mains, à une vitesse de presque mille notes par minute pendant plusieurs minutes; de grands accords qui avancent simplement mais à la vitesse des triples croches de Ravel ; ces choses semblent exiger un stratagème ou un émollient, quelque chose de comparable aux gants de laine chez Stockhausen.

Aucun doigt humain ne peut réussir ce que les pianos mécaniques de Nancarrow peuvent faire mais il est souvent possible de distinguer plus d'événements quand on écoute Sorabji, parce qu'une plus grande partie de ce qui arrive est perceptible.

© Kenneth Derus 2009

Études transcendantes

La série de *100 Études transcendantes* que Kaikhosru Sorabji composa entre 1940 et 1944 est sa seconde plus longue œuvre avec une durée totale d'au moins sept heures (son œuvre la plus longue est les *Variations symphoniques* – près de neuf heures de musique). C'est aussi de loin la plus grande collection d'études de concert du répertoire connu.

La plupart des pièces, en particulier au début du cycle, sont typiques des études de concert dans ce sens qu'essentiellement une seule idée technique ou structurelle est explorée. Plus loin dans le cycle, Sorabji insère des pièces d'un format beaucoup plus volumineux que celui d'une étude traditionnelle : des « nocturnes » étendus, lourdement ornés (nos 69 et 71) ; une immense valse (no 63) ; et une passacaille avec 100 variations. La tendance vers des formes de plus en plus amples aboutit aux deux dernières études, une élaboration immensément étendue de la *Fantaisie chromatique* de J. S. Bach et une quintuple fugue d'une durée respective d'au moins 45 minutes.

Le titre de *100 Études transcendantes* fait naturellement allusion à la célèbre collection semblable de Liszt et Sorabji pourrait avoir été stimulé à écrire ses études suite à un concert d'Egon Petri qui jouait les études de Liszt. D'autres influences évidentes proviennent de Scriabine, Busoni et Godowsky mais, dans son emploi du développement de modèles d'une complexité texturale et rythmique immense, Sorabji dépasse de loin tous ses prédécesseurs.

Sur ce point au moins, il est tentant de voir dans les études de Sorabji des présages de la musique pour piano de Ligeti, Finnissey ou Ferneyhough par exemple. Ces comparaisons ne devraient cependant pas être poussées trop loin. En tant que compositeur, pianiste et penseur, Sorabji reste *sui generis* ; son vaste univers pianistique est tranchant et étrangement différent de toute musique avant ou après lui. Les *100 Études transcendantes* occupent une position clé dans ses œuvres de maturité.

63. *En forme de Valse*. Le titre de cette étude fait possiblement allusion au célèbre joyau de Saint-Saëns *Étude en forme de valse* op. 52 no 6 mais, si c'est le cas, la référence n'est que superficielle : la grande étude en forme de valse de Sorabji habite un univers musical différent et plus étrange. Comme dans d'autres pièces en forme de valse plus antérieures, Sorabji enveloppe ses mélodies d'une jungle d'ornements sinueux et d'embellissements, couvrant tout le clavier et donnant parfois l'impression d'une pièce pour piano à quatre mains. Les deux pastiches en forme de valse de Sorabji (le premier des *Trois Pastiches* pour piano de 1922 et le *Pasticcio capriccioso* de 1933 ; voir BIS-1083) reposent sur la Valse « Minute » de Chopin. L'étude actuelle est plutôt, comme sa *Valse fantaisie* de 1925, inspirée de la musique de valse de Johann Strauss. La forme de la pièce semble improvisée et rhapsodique. Avec son contrepoint dense et souvent truffé d'accords, la première section précède la seconde *leggero*, plus transparente vers 4'25". La troisième section commence vers 7'33". Ici, la structure est plus simple et plus limpide et le caractère, plus délicat. Des souvenirs et des gestes de Johann Strauss flottent comme dans un rêve. Après un autre pont, peu avant 13'00", la pièce acquiert de nouveau de la force et se termine par une coda typiquement grandiose.

64. (Sans titre). Une brève étude basée sur des motifs d'octaves de deux notes, joués parfois à la main droite, parfois à la gauche. Dans la section finale de cette étude, ce simple motif est transformé en une cascade de triolets rapides.

65. (Sans titre). Une étude basée sur des séries d'accords parfaits à une main et de motifs rapides en quadruples croches lancés par l'autre. Vers la fin de la pièce, on perçoit un sens d'instabilité s'accroissant quand les accords s'épaississent et les motifs rapides s'allongent de plus en plus.

66. (Sans titre). Une pièce de musique de nuit séduisante et mystérieuse où une seule voix mélodique serpente continuellement de haut en bas, enchâssée dans les

sonorités de larges arpèges. L'une des nombreuses études écrites dans le style nocturne de Sorabji – un mode où il montra peut-être sa plus grande créativité et inspiration de compositeur ainsi qu'une excellente compréhension des possibilités du piano.

67. (Sans titre). Un intermezzo coulant gentiment dans la tonalité claire de sol majeur. La pièce est une proche parente, de structure et de caractère, de l'Étude no 32.

68. (Sans titre). Quand il travaillait sur les *Études transcendantes*, c'est-à-dire au début des années 1940, Sorabji écrivit aussi deux pièces à programme pour piano, inspirées par des histoires de fantômes de M.R. James : *Quaere reliqua hujus materiei inter secretiora* et *St Bertrand de Comminges* : « Il riait dans la tour ». Avec ses doubles croches et ses éruptions soudaines, l'atmosphère de la brève 68^e étude ressemble quelque peu à ce que Sorabji appelait en plaisantant ces « pièces fantasmagoriques ».

69. *La punta d'organo*. Cette étude est l'une des plus longues et elle se classe aussi parmi les créations assez remarquables du cycle. La note la est continuellement présente comme un point d'orgue tout le long du mouvement. Avec le la sonnant doucement comme un tocsin sous des motifs d'accords, le début fait nettement allusion à *Le Gibet de Gaspard de la Nuit* de Ravel. La vaste méditation extatique qui émerge de cette introduction a cependant peu à voir avec la pièce de Ravel. De longues cantilènes à une voix et d'accords croisent des formations changeantes de divers motifs. Le point d'orgue est toujours présent sinon en lumière et la monotonie est évitée en changeant le registre du la. On dénote quatre grandes sections dans la pièce mais elles s'emboîtent l'une dans l'autre. La première section reste longtemps dans une polyphonie hypnotique de voix tamisées, menant à des motifs d'ornements de plus en plus compliqués, aboutissant à une rapide rafale descendante du registre le plus aigu au si central du clavier (vers 7'50"). La seconde sec-

tion, moins étendue, continue de là avec un long passage de contrepoint à deux voix, suivi d'écriture plus dense qui se dissout finalement en un rapide passage ascendant. La troisième section, commençant vers 12'10", introduit des motifs plus solennels de type choral, dans le registre grave du piano. La musique devient plus dense et atteint son intensité maximale peu avant la fin de la section qui est annoncée par une série d'accords doux dans l'aigu vers 20'03". Dans la section finale, la musique redevient transparente et délicate et la pièce se termine enfin avec un long *morendo* au registre grave.

70. *Rhythmes brisés*. Une pièce bizarre, crispée, aux motifs nerveux en rythmes irréguliers, et remplie d'accès impulsifs. L'étude appartient à la même catégorie que l'Étude no 37, *Reflessioni* ou l'Étude no 76, *Imitationes*.

71. *Aria*. L'ingéniosité et la variation du style nocturne de Sorabji sont bien illustrées par les pièces de ce volume, surtout quand on compare la 71^e Étude à la très différente 66^e Étude ou à la 69^e, *La punta d'organo*. Quoique intitulée *Aria* par Sorabji, la pièce est en fait hautement polyphonique avec une foule de croisements de cantilènes. Les structures rythmiques sont parfois remarquablement compliquées et font penser aux extravagances de notation des compositeurs de la dite nouvelle école de la complexité, des décennies plus tard. Après une apogée finale suggérant la sonnerie de cloches, la pièce se termine doucement avec une unique ligne mélodique ascendante.

© **Fredrik Ullén 2015**

Remerciements

J'aimerais exprimer mes sincères remerciements à Alexander Abercrombie qui a compilé d'excellentes éditions de toutes les études enregistrées sur ce CD, ainsi que des autres études de la série, juste pour ce projet. Toutes les partitions sont disponibles aux Archives Sorabji. Je suis aussi reconnaissant à Alistair Hinton des Archives Sorabji et à Kenneth Derus pour leur aimable soutien et leurs conseils d'experts.

Le pianiste suédois **Fredrik Ullén** s'est produit comme soliste dans la littérature contemporaine ainsi que classique/romantique à de nombreux festivals internationaux de musique, récoltant les éloges superlatifs des critiques. Le vaste répertoire d'Ullén comprend plusieurs des œuvres les plus compliquées et exigeantes de la littérature pour piano, dont toutes les études pour piano de Ligeti, *Special-studien* de Reger et la musique de Sorabji, Xenakis, Flynn et Ferneyhough. Il s'intéresse particulièrement à créer des programmes nouveaux en alliant de la littérature nouvelle et traditionnelle. Ses disques sur BIS Records ont tous été accueillis avec enthousiasme par la presse internationale et ont reçu un nombre impressionnant de prix et de distinctions dont un Diapason d'or, CHOC de *Le Monde de la Musique*, Stern des Monats (*Fono Forum*), Recommandé (*Répertoire*) et Recomendado (*CD Compact*). Ullén joue régulièrement dans diverses constellations de musique de chambre et il apprécie des collaborations avec d'autres formes d'art dont la danse.

Comme professeur, il a donné des séminaires et des classes de maître à plusieurs académies et collèges de musique en Europe et aux Etats-Unis. Fredrik Ullén a été élu membre de l'Académie Royale Suédoise de musique en 2007. Il est aussi professeur de neurosciences cognitives au Karolinska Institutet de Stockholm depuis 2010, dirigeant un groupe de recherche sur la spécialisation et la créativité en musique.

WITH THE SAME PERFORMER ON BIS



FREDRIK ULLÉN PLAYS LISZT AND MESSIAEN

Franz Liszt: Sancta Dorothea; Deux Légendes; Consolations; Unstern! Sinistre, disastro
Olivier Messiaen: Petites esquisses d'oiseaux; Cantéyodjayâ

BIS-1803

'Ullén flits with ease between the worlds of the two composers...
this is a beautifully provocative recital.' *BBC Music Magazine*

„Bei Messiaen demonstriert Ullén eine erstaunliche Eloquenz, die die
stilisierten Vogelgesänge ganz natürlich wirken lässt.“ *PIANONews*

'This is just the sort of insightful, intelligent and provocative offering we have come to expect from
Fredrik Ullén, one of the more remarkable musicians before the public today.' *International Record Review*

'Once again, Fredrik Ullén gives us a program of rigorously and thoughtfully prepared pieces,
presented in a provocative and stimulating context. Warmly recommended.' *Fanfare*

'He has a superb ear for incisive colour and for the particularities of tonal gradation... This disc, which
wears its concept lightly, offers much thought-provoking pianism.' *musicweb-international.com*

PREVIOUSLY RELEASES WITH KAIKHOSRU SORABJI'S *100 TRANSCENDENTAL STUDIES*

Vol. 1: Studies Nos 1–25 (BIS-1373)

Vol. 2: Studies Nos 26–43 (BIS-1533)

Vol. 3: Studies Nos 44–62 (BIS-1713)

RECORDING DATA

Recording: Nos 63–65, 67–71: July 2014 at the Aula Medica (Karolinska Institutet), Stockholm, Sweden
No. 66: December 2005 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden
Producer and sound engineer: Thore Brinkmann (Take5 Music Production)
Piano technician: Mario Holmström (Nos 63–65, 67–71); Carl Wahren (No. 66)

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MAD! optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz (Nos 63–65, 67–71); 24-bit / 44.1 kHz (No. 66)

Post-production: Editing: Thore Brinkmann
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Kenneth Derus 2009 and © Fredrik Ullén 2015
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover image: © Juan Hitters
Back cover photo: © Sara Appelgren
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-1853 © & © 2015, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-1853