



84 - 100

FREDRIK ULLÉN plays KAIKHOSRU SORABJI

100

TRANSCENDENTAL STUDIES

SORABJI, Kaikhosru Shapurji (1892–1988)

100 Transcendental Studies *Nos 84–100*

Disc 1 [45'23]

1	84. Tango habanera. <i>Leggiero con grazia indolente</i>	9'03
2	85. (untitled)	1'53
3	86. <i>Adagietto. Legatissimo</i>	1'59
4	87. Studio gammatico	2'59
5	88. (untitled)	1'20
6	89. Chopsticks. <i>Vivace</i>	1'31
7	90. (untitled)	3'23
8	91. <i>Volante leggiero</i>	2'52
9	92. <i>Legato possibile. Velato, misterioso</i>	2'17
10	93. <i>Leggiero saltando</i>	2'12
11	94. Ornaments. <i>Con fantasia</i>	4'10
12	95. (untitled)	0'54
13	96. (untitled)	3'32
14	97. (untitled)	3'11
15	98. <i>Staccato e vivace</i>	2'56

Disc 2 [72'35]

1	99. Quasi Fantasia	16'07
	(Nello stilo della fantasia cromatica di Giovanni Sebastian)	
	100. Coda-Finale. Fuga a cinque soggetti	55'56
2	Parte prima a due voci: Soggetto primo	5'02
3	Secondo soggetto: à 3 voci	3'15
4	Terzo soggetto: à 4 voci	6'41
5	Quarto soggetto: à 5 voci	9'44
6	Quinto soggetto: à 6 voci	19'18
7	<i>Stretto maestrale – Libero quasi cadenza con punta d'organo – Pieno: largo e maestoso. Quasi Organo pieno</i>	11'53

TT: 117'58

Fredrik Ullén *piano*

The studies included on this disc are performed from editions prepared by Jonathan Powell (No. 84) and Alexander Abercrombie, and are available from the Sorabji Archive.

Instrumentarium:

Grand piano: Steinway D



Alpha and Omega

With the year 1940 written in Roman numerals below the composer's name, page one of the autograph manuscript shows the first four lines of No. 1, *Mouvementé*. The manuscript ends on page 456, with the closing bars of No. 100, headed *Pieno: largo e maestoso*. At the bottom of the page the date 7th February 1944 is given. The manuscript is preserved at the Sorabji Archive, www.sorabji-archive.co.uk, and the pages are reprinted here by kind permission.

Who exactly is Kaikhosru Shapurji Sorabji? This question might have been asked in polite musical circles (whatever they are) in the mid-1970s when there were no commercial recordings of his work, very few performances, only one publication in 40 years and the seemingly unbridgeable distance that he had placed between himself and the milieu of his profession.

Despite this, his name was never quite excised from public consciousness, due not least to the stuff of myth and legend visited upon him by people with nothing better to do. He rebutted some of this, enjoyed a little of it and cared not a fig about any of it. These absurd fantasies may be summarized thus: Sorabji was an eccentric mixed-race composer living under an assumed name whose music was all long, complex and unperformable, who despised everyone's opinions, who loathed musicians, who forbade public performance of his music under threat of litigation and was misanthropic, misogynistic, curmudgeonly, wealthy and lived in a castle that he owned in Scotland. It should be borne in mind that this repellent spectacle comprises some 5% misunderstanding and 95% wilful terminological inexactitude. How did it arise?

Sorabji was raised in the insular, complacent artistic climate of Edwardian England before the recordings and broadcast era when new music performances were rare even in London where he lived. Undeterred by blinkered attitudes around him, Sorabji absorbed new music diligently by reading through scores at the piano, thereby acquainting himself with Mahler, Debussy, Strauss, Busoni, Scriabin, Rachmaninov, Schoenberg, Ravel, Medtner, Bartók and others. This enhanced his reputation as an outsider; being a multiracial foreigner in an inward-looking England was one thing but being a young firebrand lauding extremes of modern non-British music to all around him whether or not they might listen to him or the music was quite another. His efforts to convince others of the importance of such repertoire included persuading conductors to mount performances; it seems that he introduced Henry

Wood to Schoenberg's *Fünf Orchesterstücke*, of which he gave the English première.

Sorabji's awareness of the extreme demands of his own music led him to exercise control over who might perform it before whom – after all, no composer wants to risk misrepresentation – yet such strictures were unnecessary, as those difficulties alone sufficed to discourage most performers.

Obsessively private and uneasy in large gatherings, Sorabji maintained his aloofness to permit himself the maximum possible time for uninterrupted composition; that he did this for almost 70 years without public reception, approbation and criticism reveals an immense unflagging creative courage (albeit not uniquely – consider Alkan, Ives, Brian and, above all, Skalkottas).

Although maintaining his distance from others, Sorabji was one of the most generous-spirited people one could hope to meet. He had a modest private income and lived in a London apartment before relocating to a modest cottage of his own design in a southern English village.

Around one quarter of Sorabji's works are indeed of unprecedented duration – so almost 80 of them would fit comfortably into conventional-length concert programmes! He explored what for its time were unusual textural and rhythmic complexities. Embracing intellectual rigour, wild fantasy and transcendental virtuosity, his music requires considerable concentration and stamina from performers and listeners alike but, in this, Sorabji is hardly alone – consider, for example, the challenges set by Alkan and Godowsky before him or Carter, Ferneyhough and Finnissey after him.

The nonsense that once surrounded Sorabji and his reputation has been swept away by truths, helped greatly by performances, broadcasts and recordings and by publication of well-researched literature about him, three notable examples being:

- Ed. Paul Rapoport *Sorabji: A Critical Celebration* (Scolar Press, UK; 1992, repr. 1994)
- Sean Vaughn Owen *Kaikhosru Shapurji Sorabji: an Oral Biography*
(University of Southampton, UK; 2006)
- Marc-André Roberge *Opus Sorabjianum: The Life and Works of Kaikhosru Shapurji Sorabji* (<https://roberge.mus.ulaval.ca/srs/07-prese.htm>, 2013 et seq.)

Sorabji was born in England in 1892, his father a Zoroastrian civil engineer and his mother English (though long reputed to be Sicilian/Spanish until Sean Vaughn Owen discovered her true origins). A late developer, his voracious absorption of other living composers' music seems to have excluded the prospect of making his own until his 20s. Once he began to compose, however, the floodgates of his imagination burst and a tsunami of musical creativity flowed forth almost uninterrupted until the early 1980s.

Sorabji occasionally performed his piano music with considerable success, most notably in the 1930s. His final public appearance (1936) coincided with a decision to withdraw his works by discouraging public performances without his express consent, an unusually courageous step leading to a 40-year silence; although declaring them unsuited to concert presentation and that 'no performance at all is vastly preferable to an obscene travesty', he never imposed an outright performance 'ban' as was once claimed.

Sorabji was a critic for *The New Age* and *The New English Weekly* until retiring in 1945; he continued to compose richly expressive and elaborate music, mainly for piano, at a furious pace, uncaring as to whether it might ever reach anyone's ears.

Sorabji was 84 when, in 1976, the pioneering pianist Yonty Solomon ushered in a reassessment of his music. Recognising that there are musicians capable of doing his music justice, Sorabji was happy to encourage this burgeoning interest, albeit at a distance. He never attended performances of his music in later life, but

critical reviews and public reception testified to its immediate intellectual and emotional grip on listeners.

The only one of his large-scale pieces that Sorabji heard was Kevin Bowyer's broadcast of *Organ Symphony No. 1* (1923–24) just three months before he died. He knew about – but sadly did not live to hear – the historic recording of his *Opus clavicembalisticum* (1929–30) that proved the crowning glory of John Ogdon's career. Since then, around three-quarters of his works have been performed, a similar proportion of his scores edited/typeset, and over 50 CDs of his music released, to great critical acclaim.

Sorabji would have been astonished beyond belief at the attention given to his music and the reception that it has attracted since the 1970s!

© *Alistair Hinton 2020*

The 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 – in my recording – of around eight hours and twenty minutes (the longest work being his *Symphonic Variations*, with an estimated duration of at least nine hours). 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. The tendency towards larger and larger forms culminates here with the two last études, a hugely expanded elaboration of J. S. Bach's *Chromatic Fantasia* with a following quintuple fugue.

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 by 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, Finnissy or Ferneyhough. However, these comparisons should not 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.

84. Tango habanera. *Leggiero con grazia indolente*. As he proceeded along his solitary path as composer, Sorabji repeatedly returned to writing compositions inspired by Spanish music. Early examples are the brief *Quasi Habanera* from 1917 and *Fantaisie Espagnole* from 1919, as well as the entertaining pastiche on the famous habanera from Bizet's *Carmen*, which is the second of the *Three Pastiches* from 1922. These pieces belong to Sorabji's more accessible works and have been fairly frequently performed. Sorabji's later 'Spanish' works from the 1940s, such as the *Rapsodie Espagnole* (1945) and the 84th of the *Transcendental Studies* illustrate the remarkable development of his style and musical thinking during the intervening decades. The *Tango habanera* is a delightful and amusing work, full of tongue-in-cheek humour, Iberian rhythms and impulsive surprises. After many improvisatory eccentricities the habanera finally appears to fade away into the distance on a softly repeated B flat. However, Sorabji has a final surprise in store and the piece ends jubilantly with a brilliant, virtuosic coda in F sharp major.

85. (untitled). A short étude, full of motoric drive and dramatic energy. Conceptually the piece is similar to Étude 49: semiquaver passages in one hand move across the keyboard, accompanied by accentuated chords and melodic gestures in the other hand.

86. *Adagietto. Legatissimo.* The high density and turbulent complexity of most of Sorabji's études make the few slow, lyrical studies curiously effective. In spite of its apparent simplicity, the brief, enigmatic *Adagietto* is one of the most interesting inspirations in the cycle.

87. *Studio gammatico.* It seems inevitable that a cycle of 100 studies must contain one scale étude. Large arcs of ascending and descending passages, in which the right and the left hand play scales in different modes, are interspersed with dramatic chordal gestures. The piece ends on a D major chord in the highest register.

88. (untitled). A brief intermezzo constructed almost entirely of an ascending, heroic motif with dotted rhythms.

89. *Chopsticks.* A light-hearted piece based on figures of rapidly alternating attacks in the two hands, starting with single notes that later grow to double stops and chords. Conceptually somewhat related to study 9.

90. (untitled). An untroubled, aimlessly wandering *Andante*, where quaver chords in one hand accompany melodic figures and chordal gestures in the other hand. As so often in Sorabji's studies, the density and speed of the music gradually grow until the abrupt final chord.

91. *Volante leggero*. A graceful étude, where delicate melodic lines consisting of long notes connected by rapid ornamental figures hover in gliding flight above the accompaniment.

92. *Legato possibile. Velato, misterioso*. A brief and tenebrous *pianissimo* piece, in which ominously winding quaver figures gradually thicken through the addition of more and more parts moving in parallel motion. After reaching the high register of the piano, the music softly descends towards the bass and finally disappears in the shadows, as imperceptibly as it began.

93. *Leggero saltando*. An étude based on transformations (expansions, contractions, inversions...) of a simple motif consisting of three jumping *staccato* chords.

94. *Ornaments*. A characteristic instance of Sorabji's nocturnal music, where lustrous, highly embellished melodic lines are surrounded by a profusion of accompanying materials.

95. (untitled). A brief intermezzo consisting of a series of dramatic, incantatory gestures, somewhat reminiscent in spirit of the late works of Scriabin.

96. (untitled). Sorabji is at his best in this beautiful étude where long, peacefully drifting melodies are embedded in kaleidoscopically changing patterns of quavers and semiquavers. The continuous mixture of major and minor chords in the accompaniment creates striking harmonic colours.

97. (untitled). A toccata, full of elemental energy, which is based on gradually ascending sequences of semiquaver figures that recur more and more forcefully until the music ends in a final eruption.

98. *Staccato e vivace*. An étude exploring *staccato* sequences of triadic chords in both hands. This relatively homophonic chordal writing is in stark contrast to the lush polyphonic web which is so typical of many Sorabji pieces, but similar textures are used to obtain a variety of musical effects also e.g. in studies 17, 25 and 40.

99. Quasi Fantasia (Nello stilo della fantasia cromatica di Giovanni Sebastianiano). Together, the final pair of studies form the monumental ending of the *100 Transcendental Studies*. These two large-scale pieces have nothing to do with the traditional idea of a concert étude. Rather, they are obviously influenced by the fantasia and fugue of the baroque era, a form which Sorabji here expands to gargantuan proportions. The subtitle of étude 99 even mentions a concrete source of inspiration, the famous *Chromatic Fantasia* in D minor by Johann Sebastian Bach. Étude 99 does not, however, adhere to the harmonic scheme of a chromatic fantasia. What is retained is the fantasia's overall improvisatory character, with extensive toccata-like passage work and virtuoso cadenzas that are anchored in interfoliating chordal sequences. Although a seamless whole, the piece can be seen as falling into three larger sections, each of which begins softly with single-part writing and gradually builds up momentum in order to end in a climactic culmination. Towards the end of both the second and the third sections there are series of huge waves of rising and falling passages in both hands. Towards the end of the piece these reach a uniquely Sorabjian, ecstatic intensity before the étude concludes with a grandiose coda that sets the stage for the final fugue.

100. Coda-Finale. Fuga a cinque soggetti. The last and longest transcendental étude is a rigorously constructed quintuple fugue. It has often been pointed out that Sorabji's fugues represent his most demanding (for both listener and performer!), intellectual and abstract achievements as a composer. Typical features of these fugues are their vast dimensions, a systematic treatment of the employed themes in their original form as well as the usual transformations, and a strong focus on linear rather than vertical features. A consequence of the latter is that the building of musical climaxes is achieved more by increases in information content and textural density than by harmonic means. Sorabji often lets a gigantic fugue form the final culmination of a large composition, as in the present cycle.

The five themes that form the building blocks of Study 100 are first dealt with individually in separate fugues. In each of these fugues, the theme is first presented in its original form in the exposition. This is followed by a strictly organized development where the theme is treated in inverted, retrograde and inverted retrograde forms in different episodes. Towards the end of a fugue more freely organized sections and techniques such as stretto, diminution and augmentation are commonly employed.

The theme of Fugue I starts with a salient feature, i.e. large intervals that gradually shrink, giving the first phrase a wedge-like shape. The later part of the theme employs more stepwise movements. The fugue has only two voices, making it similar to a two-part invention, with playful episodes using semiquavers in the middle section. It ends with a stretto coda in which the thematic material is presented first in octaves, then using chords. Fugue II is a lively three-voice fugue in semiquavers. The characterful initial gestures of the theme are an easily recognizable feature that often recurs in different versions also in the final section of the étude. The concluding coda makes effective use of stretto counterpoint and augmentation.

An unsettling change of character occurs with the onset of Fugue III, the theme

of which resembles a fateful, muted trumpet call. As further voices enter, the theme is accompanied by a flow of murmuring triplet figures. The fugue uses four voices and, after exploring different alterations of the theme, ends with a majestic coda. The theme of Fugue IV creates a long arc by first ascending almost two octaves in a supple, serpentine movement, and then gradually descend back to the starting point again. The fugue is in five voices and the development sections offer plenty of complex counterpoint, with dramatic stretto effects in the coda. The longest of the individual fugues is Fugue V, a serene trance-like meditation on a slow, solemn theme written in six voices.

After these five fugues, Sorabji ends his composition with a spectacular *Stretto maestrale* where all fugal themes are combined. For long stretches, almost all musical materials are derived from the themes. Occasionally, the music reaches such levels of density and informational overload that the architecture appears to collapse into itself in turbulent cadenzas. After the last of these apocalyptic whirlstorms the fugal themes finally join forces and ring out triumphantly in the coda, *Pieno: largo e maestoso*. A remarkable ending to a remarkable piano work.

© **Fredrik Ullén 2020**

Afterword and acknowledgements

From the F sharp minor of Study 1 to the F sharp minor chord concluding Study 100: traversing Sorabji's *Transcendental Études* has been somewhat like joining a comet following a long eccentric orbit through pianistic outer space, and finally return back to mother earth. At the end of this fascinating journey I want to express my sincere gratitude to everyone that has made it possible. First and foremost I thank Robert von Bahr and BIS for their unfailing enthusiasm and support for the project. Many thanks also to recording producer Thore Brinkmann for his friendly professionalism; it has been a wonderful collaboration. Furthermore, I am very grateful to Marc-André Roberge for first introducing me to Sorabji's studies, to Alexander Abercrombie

for his Herculean efforts to produce a high-quality edition of them, and to Alistair Hinton of the Sorabji Archive and Kenneth Derus for their kind support and expert advice. Last but not least, I want to thank my family – Judit, Laura, Alma – for loving support and extraordinary patience with long stretches of Sorabji practising at home. Now on to new projects!

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 extensive 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 (*Le Monde de la Musique*), Stern des Monats (*Fono Forum*), Recommandé (*Répertoire*) and Recomendado (*CD Compact*). Ullén performs regularly in various chamber music constellations. He enjoys collaborations with other art forms as well as interdisciplinary events bridging arts and science. As a teacher, he has given seminars and masterclasses at several musical academies and colleges in Europe and the United States. He is a fellow of Academia Europaea (since 2017) and the Royal Swedish Academy of Music (2007). He has also been a professor of cognitive neuroscience at Karolinska Institutet in Stockholm since 2010, heading a research group that studies musical expertise and creativity.

Texts by Kenneth Derus

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.¹ 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.

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*????

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*.

© 2009

¹ The latter piece of information was given currency by Sorabji himself, but has since been disproved.

On Sorabji's *Studies* – an essay

Works are like rattlesnakes – how they strike us depends on how we grasp them. We see Sorabji's *Studies* on paper. We hear them. We remember what we've heard. In each case, there are limits to what we see and hear and remember. Times and sometimes places where the objects of our experience begin and end. We see part of a page and part of a table. We hear the cello but not the jackhammer. We remember just so much of an evening or a lifetime, or a jumble of experiences that existed at very different times. Memories interest me most. Memories in this case of music I've heard. I don't care about when my memories begin and end. I care about when what I'm remembering begins and ends.

When we remember, we make some of the things we remember – in particular by separating experiences which are remembered from experiences which aren't. Most things have permanent parts. Captain Hook has two hands at some times and one hand at other times, but he has most of his parts at all of his times. The things we remember hearing are literally things, even when they have no permanent proper part. The melody we remember hearing coincides with this note at this time and that note at that time; no note of it exists at more than one time, but it is nevertheless a single changing thing.¹

When I take off my glasses, the things I no longer see color the things I do see. When I remember music in less time than it takes me to hear it, not every part of the object of my memory is the object of part of my memory; but the things which find no counterpart in my memory experience nevertheless metaphorically color

¹ Every part is an improper part of itself. The only permanent part of a weakly permanent part is improper. Coincident parts are identical at times. In the jargon of ontology, I'm claiming that the impermanent objects of musical experience are nevertheless continuants, not occurrents. This is not a popular view.

it. I've said this before², but it's also true that remembering can put structure back into memory experience – by creating permanent or long-lived proper parts out of the experience we remember. This is what I mean by grasping. I can grasp the 'bass part' from any of the *Studies* – as part of something I heard yesterday and remember now.³ Some parts have intermittent existence. Depending on when I make the bass part begin and end – in relation to the object of memory of which it is a part – it may or may not be the object of a proper part of the memory experience I'm having now.

The times of what I'm remembering are past times. In particular, the first and last times of the proper parts, if any, of what I'm remembering are past times. But some of these first and last times are first and last times only now, and later, by virtue of my present and future grasp of past experience. My grasp may change, but I can also have an unchanging grasp of changing past experience. Past experience is limited, or bounded, at a later time.⁴

Sights have a spatial aspect. We could consider the faces we see in clouds as a function of how we grasp the things we look at. But non-spatial experiences can have more than one part at a time, because parts of experience can be superposed. Most of the chords we hear and remember consist of superposed notes.⁵

Implicit in all this is an at least one-dimensional kinematics – governing motion within memory experience scaled to motion within the things we remember. Retro-

² E.g. in the CD booklet for Geoffrey Madge's recent recording of George Flynn's *Derus Simples*, and my out-of-date contribution to Paul Rapoport's Sorabji book.

³ There are no bass lines in a world of continuants, except as ways to talk about and represent parts of changing hearing experience.

⁴ Limits aren't parts of experience but limits have times.

⁵ Superposed parts exist at the same time and place without being identical. We can have a place without a space, even when the converse isn't true.

spective motion – propelled in some cases by the longest limbs of musical experience. To paraphrase Clifford Truesdell on the kinematics of vorticity in relation to the laws of physics: A kinematical result is a result valid forever, no matter how time and fashion may change the way intentionality gets naturalized by cognitive science.

Georg Kreisler has reminded me that Goethe said, in effect, ‘How should I know?’ when Eckermann asked him if *Faust* had a guiding idea. The best works surprise everybody, and their authors most of all. Sorabji’s music serves as a basis for interesting memories, the way clouds serve as a basis for the faces we see in them; but the music gets the bulk of the credit for this, not Sorabji. Sorabji gets as much credit as I get when my children tell jokes that make people laugh.

Stanisław Ulam was more brilliant than ever, after his attack of encephalitis, but more than ever he needed first-rate mathematical collaborators, to flesh out his ideas. Sorabji’s music needs active and sophisticated collaboration in this sense. Besides performers and listeners, it needs to be finished by those of us who have heard it. Finishing, in this case, involves a paring away, not a fleshing out. Remembered properly, the music serves up none of the detail that makes it uniquely exciting to hear.

The *Studies* as *ars memorativa*. Mostly single-minded. Mostly short. Exercises for us, instead of performers. The place where we learn, in baby steps, to grasp what we’ve heard. One hundred rattlesnakes, on the road to a useful appreciation of the *Tantrik Symphony*.

Imagination can make anything out of anything, but the same can’t be said for fingers. Anybody who can play the *Studies* must marvel at the cluelessness of those who believe that pianistic difficulties begin with Godowsky and end with Finnissey or Barrett. Douglas Taylor’s quip about contrary motion for one hand isn’t far from the truth. Brains are even rarer than fingers. I can barely think of anyone thoughtful

enough to make sense of music such as this in the concert hall. Fredrik Ullén, obviously. The American violinist Katherine Hughes. Two or three others.

Sorabji the anti-Feldman. His symmetries are crippled in every possible way on every possible time-scale⁶ – except when we remember him. But actually hearing him can't be beat. The *Studies* unwind like the Latin sentences of *De bello gallico* – with exquisite syntactical irritability –, or like the body-motion of a high-spirited horse who knows where he's going. They leave us saddle sore, but not because it takes eight hours to hear them all. It's more a question of having to hang onto our seat while we listen.⁷

© 2003

⁶ Elastic subjects and casual procedures; but also, on paper, wrong page numbers, odd distributions – e.g. of interval-studies in the work at hand, ambiguous notation, problematical Italian. Barely noticeable things, like the deliberate mistakes of a comic ballroom dancer.

⁷ Progress is smooth everywhere except locally, in the immediate neighborhood of change. Each moment of the music leaves us painfully unprepared for the next. It's no accident. Mephisto says 'Ich bin der Geist, der stets verneint' and Sorabji says it too.

Kaikhosru Sorabji: a centenary lecture

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

Kenneth Derus is a former director of the Center for Combinatorial Mathematics and the dedicatee of piano works by Kaikhosru Sorabji, George Flynn and Carlo Grante, among others. He has written about music for *Tempo* and *The New Grove* but is mainly concerned with the mereotopology of memory experience.



Kaikhosru Sorabji, c. 1945

Photo: © Helen Muspratt

Wer ist denn Kaikhosru Shapurji Sorabji? Das mag man sich Mitte der 1970er Jahre in feinen musikalischen Kreisen (was auch immer das sein mag) gefragt haben, als es noch keine kommerziellen Aufnahmen seiner Werke, kaum Aufführungen und nur eine einzige Buchpublikation in 40 Jahren gab – dazu die scheinbar unüberbrückbare Distanz, die Sorabji zwischen sich und dem Musikbetrieb hatte entstehen lassen.

Gleichwohl wurde sein Name nie ganz aus dem öffentlichen Bewusstsein verdrängt – nicht zuletzt wegen der Mythen und Legenden, die ihm Menschen, die nichts Besseres zu tun hatten, andichteten. Er wies manches davon zurück, erfreute sich an einzelнем und scherte sich um nichts einen Deut. Diese absurden Fantastereien lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: Sorabji war ein exzentrischer, gemischtrassiger, unter Decknamen lebender Komponist, dessen Musik stets lang, kompliziert und unspielbar war, der andere Meinungen in den Wind schlug, Musiker verachtete, die öffentliche Aufführung seiner Musik unter Androhung rechtlicher Schritte untersagte, misanthropisch, frauenfeindlich, griesgrämig und wohlhabend war und in Schottland ein in seinem Besitz befindliches Schloss bewohnte. Dieses abstoßende Sammelsurium besteht – und das sollte nicht vergessen werden – zu etwa 5% aus Missverständnissen und zu 95% aus vorsätzlicher terminologischer Ungenauigkeit. Wie kam es dazu?

Sorabji wuchs in dem insularen, selbstzufriedenen künstlerischen Klima des Edwardianischen Englands auf, vor der Ära der Tonaufzeichnung und Rundfunkübertragung, als Aufführungen neuer Musik sogar in London, wo er lebte, selten waren. Unbeirrt von seinem engstirnigen Umfeld, sog Sorabji eifrig neue Musik auf, indem er Partituren am Klavier studierte und sich dabei mit Mahler, Debussy, Strauss, Busoni, Skrjabin, Rachmaninow, Schönberg, Ravel, Medtner, Bartók und anderen vertraut machte. Dies förderte seinen Ruf als Außenseiter; ein multirassischer Ausländer in einem selbstgenügsamen England zu sein, war eine Sache – aber ein

junger Heißsporn zu sein, der seiner Mitwelt Extremfälle moderner nicht-britischer Musik anpries (ob diese Mitwelt ihm oder der Musik nun zuhören wollte oder nicht), war etwas ganz anderes. Zu seinen Bemühungen, andere von der Bedeutung dieses Repertoires zu überzeugen, gehörte auch, Dirigenten zu Aufführungen zu bewegen; er könnte auch Henry Wood auf Schönbergs *Fünf Orchesterstücke* aufmerksam gemacht haben, deren englische Erstaufführung unter Woods Leitung stattfand.

Sorabjis Bewusstsein für die extremen Anforderungen seiner eigenen Musik führte dazu, dass er an der Entscheidung darüber, wer sie vor wem aufführen dürfe, mitbeteiligt sein wollte (schließlich möchte kein Komponist missinterpretiert werden); derlei Vorsichtsmaßnahmen aber erwiesen sich als unnötig, denn schon die hohen Anforderungen reichten hin, die meisten Interpreten zu entmutigen.

Sorabji war ein obsessiver Einzelgänger, der sich in großen Menschenmengen unwohl fühlte. Er pflegte seine Unnahbarkeit, um soviel Zeit wie möglich für ununterbrochenes Komponieren zu haben; dass er dies fast 70 Jahre lang ohne öffentliche Rezeption, Zustimmung und Kritik tat, zeugt von einem so immensen wie unermüdlichen Schaffensmut (damit stand er freilich nicht allein – man denke an Alkan, Ives, Brian und, vor allem, Skalkottas).

Obwohl er Distanz zu anderen wahrte, war Sorabji einer der großzügigsten Menschen, die man sich denken kann. Er hatte ein bescheidenes Privateinkommen und wohnte in einem Londoner Apartment, bevor er sich in einem bescheidenen, von ihm selbst entworfenen Häuschen in einem südenglischen Dorf niederließ.

Rund ein Viertel von Sorabjis Werken ist in der Tat von beispielloser Dauer – das macht fast 80, die ohne weiteres in Konzertprogramme von konventioneller Länge passen würden! Er erkundete satztechnische und rhythmische Komplexitäten, die zu seiner Zeit ungewöhnlich waren. Seine Musik, die intellektuelle Strenge, ungezähmte Fantasie und transzendente Virtuosität vereint, erfordert von

Interpreten und Zuhörern gleichermaßen beträchtliche Konzentration und Ausdauer. Aber auch dies ist kein Alleinstellungsmerkmal – man denke etwa an die Anforderungen, die Alkan und Godowsky vor ihm oder Carter, Ferneyhough und Finnissy nach ihm stellten.

An die Stelle des Unsinns, der Sorabji und seinen Ruf einst umgab, sind Tatsachen getreten, wozu Aufführungen, Rundfunkübertragungen, Einspielungen und die Publikation gut recherchierter Literatur über ihn sehr beigetragen haben – drei bemerkenswerte Beispiele sind:

Paul Rapoport (Hg.) *Sorabji: A Critical Celebration* (Scolar Press/UK, 1992, Repr. 1994)

Sean Vaughn Owen *Kaikhosru Shapurji Sorabji: an Oral Biography*
(University of Southampton/UK; 2006)

Marc-André Roberge *Opus Sorabjianum: The Life and Works of Kaikhosru Shapurji Sorabji* (<https://roberge.mus.ulaval.ca/srs/07-prese.htm>, 2013ff.)

Sorabji wurde 1892 in England als Kind eines parsischen Bauingenieurs und einer Engländerin (die lange Zeit als Sizilianerin oder Spanierin galt, bis Sean Vaughn Owen ihre tatsächliche Herkunft nachwies) geboren. Die unersättliche Beschäftigung mit der Musik anderer lebender Komponisten scheint dem Spätentwickler bis in seine zwanziger Jahre den Gedanken daran, selber zu komponieren, verwehrt zu haben. Kaum aber hatte er damit begonnen, brachen die Dämme vor seiner Fantasie und eine Flutwelle musikalischer Kreativität ergoss sich fast ununterbrochen bis in die frühen 1980er Jahre.

Gelegentlich, vor allem in den 1930er Jahren, führte Sorabji seine Klaviermusik auf – mit beträchtlichem Erfolg. Sein letzter öffentlicher Auftritt (1936) fiel mit der Entscheidung zusammen, seine Werke zurückzuziehen, indem er von öffentlichen Aufführungen ohne seine ausdrückliche Zustimmung abriet – ein ungewöhn-

lich mutiger Schritt, der ein fast 40-jähriges Schweigen zur Folge hatte. Aber auch wenn er sie für den Konzertbetrieb als ungeeignet erklärte und verlautbarte, dass „keinerlei Aufführung einer obszönen Travestie bei weitem vorzuziehen ist“, verhängte er nie ein eigentliches „Aufführungsverbot“, wie behauptet wurde.

Bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1945 war Sorabji Kritiker für *The New Age* und *The New English Weekly*; weiterhin komponierte er in rasantem Tempo ausdrucksstarke, komplexe Musik, hauptsächlich für Klavier, ohne sich darum zu kümmern, ob sie jemals jemandem zu Ohren kommen würde.

Sorabji war 84 Jahre alt, als der Pianist Yonty Solomon 1976 eine bahnbrechende Neubewertung seiner Musik initiierte. Sorabji erkannte, dass es Musiker gab, die seiner Musik gerecht werden konnten, und gern unterstützte er – wenn auch auf Distanz – das aufkeimende Interesse. Aufführungen seiner Musik besuchte er in den späteren Jahren nie; Kritiken und öffentliche Rezeption aber bekunden ihre unmittelbare intellektuelle und emotionale Ausstrahlung auf die Zuhörer.

Das einzige seiner großformatigen Werke, das Sorabji hörte, war – nur drei Monate vor seinem Tod – die Rundfunkübertragung der von Kevin Bowyers gespielten Orgelsymphonie Nr. 1 (1923/24). Er wusste um die historische Einspielung seines *Opus clavicembalisticum* (1929/30), die John Ogdons Laufbahn krönen sollte, konnte sie aber leider nicht mehr hören. Seither wurden etwa drei Viertel seiner Werke aufgeführt, ein ähnlicher großer Teil seines Œuvres ist ediert, und über 50 CDs mit seiner Musik wurden veröffentlicht – alles unter großem Beifall der Kritik.

Sorabji wäre über die Aufmerksamkeit, die seiner Musik zuteil wird, und die Rezeption, die sie seit den 1970er Jahren erfährt, über die Maßen erstaunt gewesen.

© *Alistair Hinton 2020*

100 Transzendente Etüden

Die *100 Transzendentalen Etüden*, die Kaikhosru Sorabji in den Jahren 1940 bis 1944 komponiert hat, sind mit ihrer Gesamtdauer von acht Stunden und zwanzig Minuten (in meiner Einspielung) das zweitlängste Werk des Komponisten – übertroffen nur von den wohl mindestens neunstündigen Symphonischen Variationen. Sie sind 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 erkunden. Später wartet Sorabji mit Stücken auf, die weit größer dimensioniert sind als die traditionelle Etüde. Die Tendenz zu immer größeren Formen kulminiert in den letzten beiden Etüden – eine enorm erweiterte Ausarbeitung von J. S. Bachs *Chromatischer Fantasie* samt fünfstimmiger Fuge.

Der Titel *100 Transzendente Etüden* verweist natürlich auf Liszts berühmte *Études d'exécution transcendante*, und Sorabji mag die Anregung zu seinen Etüden bei einem Konzert erhalten haben, bei dem Egon Petri die Liszt'schen Etüden spielte. Weitere offenkundige Einflüsse sind Skrjabin, Busoni und Godowsky, doch mit seinen Entwicklungsmodellen von immenser satztechnischer und rhythmischer Komplexität geht Sorabji weit über alle seine Vorgänger hinaus. Zumindest in dieser Hinsicht könnte man Sorabjis Etüden gleichsam als Vorboten der Klaviermusik etwa von Ligeti, Finnissy oder Ferneyhough verstehen. Solche Vergleiche sollten freilich nicht allzu exzessiv durchgespielt werden. Sorabji ist ein Komponist, Pianist und Denker *sui generis*; sein gewaltiges pianistisches Universum ist überwältigend und auf eigentümliche Weise anders als alle Musik vor oder nach ihm. Unter den Werken seiner Reifezeit nehmen die *100 Transzendentalen Etüden* eine Schlüsselstellung ein.

84. Tango habanera. *Leggiero con grazia indolente*. Während er auf seinem einsamen Weg als Komponist fortschritt, schrieb Sorabji immer wieder auch Kompositionen, die von spanischer Musik inspiriert waren. Frühe Beispiele dafür sind die kurze *Quasi Habanera* von 1917 und die *Fantaisie Espagnole* von 1919 sowie das unterhaltsame Pasticcio über die berühmten Habanera aus Bizets *Carmen*, das zweite der *Three Pastiches* aus dem Jahr 1922. Diese Stücke gehören zu den zugänglicheren Werken Sorabjis und werden vergleichsweise häufig aufgeführt. Sorabjis spätere „spanische“ Werke aus den 1940er Jahren – darunter die *Rapsodie Espagnole* (1945) und die 84. Transzendente Etüde – veranschaulichen die bemerkenswerte Entwicklung seines Stils und seines musikalischen Denkens in den dazwischen liegenden Jahrzehnten. Der *Tango habanera* ist ein entzückendes und amüsantes Werk, voller augenzwinkerndem Humor, iberischen Rhythmen und impulsiven Überraschungen. Nach etlichen improvisatorischen Verstiegenheiten scheint die Habanera schließlich auf einem leise wiederholten B-Dur in der Ferne verklingen zu wollen. Doch Sorabji hält noch eine letzte Überraschung bereit, indem er das Stück im Jubel einer brillant-virtuosen Fis-Dur-Coda beendet.

85. (ohne Titel). Eine kurze Etüde, voller motorischem Schwung und dramatischer Energie. Konzeptionell ähnelt das Stück der 49. Etüde: Sechzehntelpassagen in der einen Hand wandern über die Tastatur, während die andere mit akkordischen Akzenten und melodischen Gesten begleitet.

86. *Adagietto. Legatissimo*. Durch die in der Regel hohe Dichte und turbulente Komplexität von Sorabjis Etüden wirken die wenigen langsamen, lyrischen Etüden umso eindringlicher. Trotz seiner scheinbaren Einfachheit ist das kurze, rätselhafte *Adagietto* eine der interessantesten Eingebungen des Zyklus.

87. *Studio gammatico*. Ein Zyklus von 100 Etüden muss so gut wie unweigerlich eine Tonleiteretüde enthalten. Weite Bögen auf- und absteigender Passagen, in denen die rechte und die linke Hand Skalen in unterschiedlichen Modi spielen, werden mit dramatischen Akkordgesten durchsetzt. Das Stück endet mit einem D-Dur-Akkord in höchstem Register.

88. (ohne Titel). Ein kurzes Intermezzo, das fast zur Gänze aus einem aufsteigenden, heroischen Motiv mit punktierten Rhythmen entwickelt wird.

89. *Esstübchen*. Ein frohgemutes Stück, das auf rasch alternierenden Attacken beider Hände basiert und mit Einzeltönen beginnt, die später zu Doppelgriffen und Akkorden anwachsen. Konzeptionell entfernt verwandt mit der 9. Etüde.

90. (ohne Titel). Ein unbekümmertes, ziellos umherwanderndes *Andante*, in dem Achtelakkorde in der einen Hand Melodiefiguren und Akkordgesten in der anderen begleiten. Wie so oft in Sorabjis Etüden nehmen Dichte und Geschwindigkeit der Musik bis zum abrupten Schlussakkord allmählich zu.

91. *Volante leggero*. Eine anmutige Etüde, in der zarte Melodielinien aus langen, durch geschwinde Verzierungen verbundenen Tönen im Gleitflug über der Begleitung schweben.

92. *Legato possibile. Velato, misterioso*. Ein kurzes, düsteres Pianissimo-Stück, dessen bedrohlich schlängelnde Achtelfiguren durch Hinzufügung immer mehr parallel geführter Stimmen zusehends angereichert werden. Nachdem das hohe Register des Klaviers erreicht ist, sinkt die Musik sanft in den Bass herab, um schließlich so unmerklich, wie sie begonnen hat, im Dunkel zu erlöschen.

93. *Leggiero saltando*. Eine Etüde, die auf Veränderungen (Erweiterungen, Stauchungen, Umkehrungen ...) eines einfachen Motivs aus drei hüpfenden Stakkato-Akkorden basiert.

94. *Ornamente*. Ein charakteristisches Beispiel für Sorabjis Nachtmusik, in der schimmernde, stark verzierte Melodielinien von einer überbordenden Materialfülle flankiert werden.

95. (ohne Titel). Ein kurzes Intermezzo, das aus einer Reihe dramatischer, beschwörender Gesten besteht und ein wenig an das Spätwerk Skrjabins erinnert.

96. (ohne Titel). In dieser wunderbaren Etüde zeigt sich Sorabji von seiner besten Seite. Lange, friedvoll dahintreibende Melodien sind in kaleidoskopisch wechselnde Muster aus Achteln und Sechzehnteln gebettet; das beständige Ineinander von Dur- und Mollakkorden in der Begleitung färbt die Harmonik auf eindringliche Weise.

97. (ohne Titel). Eine Toccata voller elementarer Energie, basierend auf allmählich aufsteigenden Sequenzen aus Sechzehntelfiguren, die immer energischer wiederkehren, bis die Musik in einer letzten Eruption endet.

98. *Staccato e vivace*. Eine Etüde, die in beiden Händen stakkatoartige Folgen von Dreiklängen erkundet. Der relativ homophone akkordische Satz steht in starkem Kontrast zu dem üppigen polyphonen Gewebe, das so typisch ist für viele Stücke Sorabjis. Ähnliche Texturen werden z.B. auch in den Etüden 17, 25 und 40 zur Erzeugung einer Vielzahl von musikalischen Effekten verwendet.

99. Quasi Fantasia (Nello stilo della fantasia cromatica di Giovanni Sebastian). Die letzten beiden Etüden bilden paarweise den monumentalen Abschluss der *100 Transzendentalen Etüden*. Diese beiden groß angelegten Stücke haben nichts mit der traditionellen Konzertetüde gemein. Vielmehr sind sie offenkundig von der Fantasie und Fuge des Barock beeinflusst – eine Form, die Sorabji hier ins Gigantische erweitert. Der Untertitel der 99. Etüde erwähnt sogar eine konkrete Inspirationsquelle: die berühmte *Chromatische Fantasie [und Fuge]* d-moll von Johann Sebastian Bach. Die 99. Etüde hält sich jedoch nicht an das harmonische Schema einer chromatischen Fantasie, bewahrt aber den improvisatorischen Gesamtcharakter mit ausgedehnten Toccata-Passagen und virtuosen, von verschachtelten Akkordfolgen grundierten Kadenzen. Obwohl das Stück ein nahtloses Ganzes ist, lassen sich drei größere Teile ausmachen, die jeweils in sanftem, einstimmigem Satz beginnen und zusehends an Schwungkraft gewinnen, um schließlich in einen kulminierenden Höhepunkt zu münden. Gegen Ende sowohl des zweiten als auch des dritten Teils türmen sich in beiden Händen gewaltige Wellenberge aus auf- und absteigenden Passagen; gegen Ende des Stücks erreichen sie eine ekstatische, Sorabji eigene Intensität, bevor die Etüde mit einer grandiosen Coda endet, die den Auftritt der Schlussfuge vorbereitet.

100. Coda-Finale. Fuga a cinque soggetti. Die letzte und längste transzendente Etüde ist eine streng gebaute Quintupelfuge. Oft wurde darauf hingewiesen, dass Sorabjis Fugen im Hinblick sowohl auf den Hörer als auch auf den Interpreten seine anspruchsvollsten intellektuell-abstrakten Errungenschaften als Komponist darstellen. Typisch für diese Fugen sind ihre gewaltigen Dimensionen, die systematische Verarbeitung der verwendeten Themen in ihrer Originalgestalt und den üblichen Transformationen sowie ein Fokus auf eher lineare denn vertikale Aspekte. Letzteres hat zur Folge, dass strukturelle Höhepunkte eher durch Verdichtung des

Informationsgehalts und des Tonsatzes als durch harmonische Mittel entstehen. Als finalen Höhepunkt einer großen Komposition sieht Sorabji oft eine gigantische Fuge vor – so auch in diesem Zyklus.

Die fünf Themen, die die Bausteine der 100. Etüde bilden, werden zunächst einzeln in separaten Fugen behandelt. In jeder dieser Fugen wird das Thema zuerst in einer Exposition in Originalgestalt vorgestellt. Eine streng organisierte Abfolge von Durchführungen und Zwischenspielen schließt sich an, in denen das Thema in Umkehrung, im Krebs und in der Krebsumkehrung verarbeitet wird. Gegen Ende einer Fuge sind freier organisierte Abschnitte und Techniken wie Engführung, Diminution und Augmentation üblich.

Das Thema von Fuge I beginnt mit einem hervorstechenden Merkmal: weite Intervalle, die sich zusehends verkleinern und der ersten Phrase keilförmige Gestalt verleihen; im weiteren Verlauf bewegt sich das Thema eher schrittweise fort. Zweistimmig, wie die Fuge ist, ähnelt sie einer Invention; frohgemute Sechzehntel-zwischenspiele prägen ihren Mittelteil. Sie endet mit einer Coda, in der das eingeführte Themenmaterial zunächst in Oktaven, dann akkordisch präsentiert wird. Fuge II ist eine lebhafte dreistimmige Fuge in Sechzehntelbewegung. Der charakteristische, leicht erkennbare Kopf ihres Themas begegnet auch im Schlussteil der Etüde mehrfach in unterschiedlichen Varianten. In der abschließenden Coda werden Engführung und Augmentation wirkungsvoll eingesetzt.

Ein beunruhigender Stimmungswechsel setzt mit dem Beginn von Fuge III ein, deren Thema einem schicksalhaften, gedämpften Trompetenruf gleicht. Neben weiteren Stimmen tritt eine Begleitung aus murmelnd-fließenden Triolenfiguren hinzu. Nach etlichen Thementransformationen endet die vierstimmige Fuge mit einer majestätischen Coda. Das Thema von Fuge IV bildet einen weiten Bogen: Zuerst schlängelt es sich fast zwei Oktaven geschmeidig in die Höhe, um dann allmählich wieder zum Ausgangspunkt herabzusinken. Die Fuge ist fünfstimmig; auf

kontrapunktisch komplexe Durchführungen folgt eine Coda mit dramatischen Engführungen. Die längste der Einzelfugen ist Fuge V, eine ruhige, tranceartige Meditation über ein langsames, feierliches Thema zu sechs Stimmen.

Nach diesen fünf Fugen beendet Sorabji seine Komposition mit einem spektakulären *Stretto maestrale*, das sämtliche Fugenthemen kombiniert; über weite Strecken wird fast das gesamte musikalische Material aus diesen Themen abgeleitet. Dabei erreicht die Musik mitunter einen solchen Grad an Dichte und informativer Überlast, dass die Architektur in turbulenten Kadenzen zu implodieren scheint. Nach dem letzten dieser apokalyptischen Wirbelstürme bündeln die Fugenthemen schließlich ihre Kräfte, um eine triumphale Coda (*Pieno: largo e maestoso*) anzustimmen. Das außerordentliche Ende eines außerordentlichen Klavierwerks.

© *Fredrik Ullén* 2020

Nachwort und Danksagung

Vom fis-moll der ersten bis zum fis-moll-Akkord am Ende der hundertsten Etüde: Sorabjis *Transzendente Etüden* zu durchqueren war ein wenig so, als folge man einem Kometen auf einer langen exzentrischen Umlaufbahn durch das pianistische Weltall, um schließlich zu Mutter Erde zurückzukehren. Am Ende dieser faszinierenden Reise möchte ich allen, die sie ermöglicht haben, meinen aufrichtigen Dank aussprechen. Zuallererst danke ich Robert von Bahr und BIS für ihre unermüdliche Begeisterung und Unterstützung bei diesem Projekt. Großer Dank gilt auch dem Produzenten Thore Brinkmann für seine freundliche Professionalität; es war eine wunderbare Zusammenarbeit. Dankbar bin ich außerdem Marc-André Roberge dafür, dass er mir Sorabjis Etüden erstmals näher gebracht hat, Alexander Abercrombie für seine herkulischen Bemühungen, eine qualitativ hochwertige Edition vorzulegen sowie Alistair Hinton vom Sorabji-Archiv und Kenneth Derus für ihre freundliche Unterstützung und ihren fachkundigen Rat. Und nicht zuletzt möchte ich meiner Familie – Judit, Laura, Alma – für die liebevolle Unterstützung und die außerordentliche Geduld angesichts langer Phasen heimischen Sorabji-Übens danken. Nun auf zu neuen Projekten!

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 die Zusammenarbeit mit anderen Kunstformen sowie interdisziplinäre Projekte, die eine Brücke zwischen Kunst und Wissenschaft schlagen. Als Dozent hat er Seminare und Meisterklassen an mehreren Musikakademien und -hochschulen in Europa und den USA gegeben. Er ist Fellow der Academia Europaea (seit 2017) und der Königlich Schwedischen Musikakademie (2007). Seit 2010 ist er zudem Professor für kognitive Neurowissenschaften am Karolinska Institutet in Stockholm, wo er eine Forschungsgruppe für musikalische Kompetenz und Kreativität leitet.

Kenneth Derus über Kaikhosru Sorabji

Sorabji wurde 1892 in England geboren und starb dort 1988. Sein Vater war ein reicher parsischer Geschäftsmann, seine Mutter eine spanisch-sizilianische Opernsängerin.¹ Er betonte nachdrücklich, dass ihn diese Herkunft weder zu einem Engländer noch zu einem Inder machte:

Wer sagte doch einmal, dass die Engländer nach den Schweden die blödeste Rasse in Europa seien? Wie lange soll es noch dauern, bevor sie es in ihre verdammten Hohlköpfe hineinbringen, dass ein Parser kein Inder ist, es niemals war und es auch nie werden wird. Dass jene, die innerhalb von Indiens Grenzen geboren wurden, dadurch Staatsbürger dieses fürchterlichen Landes sind, ist ihr Pech und nicht ihr Fehler.

Eine Sache vor allen anderen bringt mich zur Raserei, und das ist, wenn ich als englisch oder britisch bezeichnet werde, ohne einen besseren Grund, als dass ich zufällig hier geboren wurde. *Ich frage Sie*: Ist ein Kätzchen, das in einer Hundehütte geboren wurde, ein Welpen?????

Als Komponist war Sorabji im wesentlichen Autodidakt. Er schrieb von 1914 bis 1982 etwa 11.000 Seiten Musik. Der Großteil dieser Musik wurde nicht veröffentlicht, und zumeist verlangt sie die Mitwirkung eines Klaviers. Nicht alle Werke sind lang. Einige der *Frammenti aforistici* sind kürzer als der kürzeste Webern.

Sorabji spielte in den 1920er und 1930er Jahren 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 in der Zwischenkriegszeit, aber bevor er sie schrieb, dachte er bereits mit Schrecken an die Aussicht, die Konzerte zu besuchen. Als einer der ersten Musikschriftsteller schrieb er über Phonographen und Phonographaufnahmen, und er sagte gerne, dass jeder Fortschritt der

¹ Letzteres hat Sorabji selber in Umlauf gebracht, gilt aber inzwischen als widerlegt.

Technologie für ihn ein weiterer Schritt war auf dem Weg, auf Konzerte verzichten zu können – als Interpret, Kritiker oder Hörer. (Dies war fünfzig Jahre vor Glenn Gould.) Einige seiner Kritiken sind in zwei bekannten Büchern zu finden: *Around Music* und *Mi contra fa*.

© 2009

Kaikhosru Sorabji: Vortrag zum 100. Geburtstag

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.“ Dann sprach Sie ganz normal weiter, bis ich ging. Am nächsten Tag erfuhr ich, dass Sorabji in einem Altersheim gestorben war, zu der Zeit, als ich ein anderes besuchte. Wie in einem Film.

Viele 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

Kenneth Derus' Ausführungen zu Sorabjis *Tranzendentalen Etüden* finden Sie auf Seite 18.

Qui exactement est Kaikhosru Shapurji Sorabji ? La question pourrait avoir été posée dans des cercles musicaux polis (quels qu'ils soient) au milieu des années 1970 quand il n'y avait pas d'enregistrements commerciaux de ses œuvres, très peu d'exécutions, une seule publication en 40 ans et la distance apparemment infranchissable qu'il avait placée entre lui et le milieu de sa profession.

Malgré cela, son nom n'a jamais été tout à fait excisé de la conscience publique, dû surtout au nombre de mythes et de légendes que lui avaient attribués des gens qui n'avaient rien de mieux à faire. Il en réfuta une partie, s'en amusait un peu et s'en fichait comme de l'an quatorze. Ces fantaisies absurdes peuvent être résumées ainsi : Sorabji était un compositeur excentrique métis vivant sous un nom d'emprunt, dont la musique était longue, compliquée et injouable, qui méprisait les opinions de tout le monde, qui détestait les musiciens, qui interdisait l'exécution publique de sa musique pour peine de litige et qui était misanthrope, misogyne, bizarre, riche et vivait dans un château qu'il possédait en Écosse. On doit garder en mémoire que ce spectacle rébarbatif comprenait environ 5% de malentendus et 95% d'inexactitude terminologique délibérée. Comment cela est-il arrivé ?

Sorabji a grandi dans le climat artistique insulaire complaisant de l'Angleterre édouardienne avant l'ère des enregistrements et des diffusions quand les exécutions de musique nouvelle étaient rares même à Londres où il vivait. Non découragé par les attitudes bornées autour de lui, Sorabji absorba de la musique nouvelle avec diligence en lisant des partitions au piano, se familiarisant ainsi avec Mahler, Debussy, Strauss, Busoni, Scriabine, Rachmaninov, Schönberg, Ravel, Medtner, Bartók et autres. Cela renforça sa réputation d'original ; d'être un étranger de races mêlées dans une Angleterre autocentrée était une chose mais un jeune énergumène faisant l'éloge des extrêmes de la musique moderne non britannique tout autour de lui soit qu'on écoute ou non, lui ou la musique, en était une tout autre. Ses efforts pour

convaincre les autres de l'importance d'un tel répertoire inclut la persuasion de chefs d'orchestre d'en préparer des exécutions ; il semble qu'il eût introduit *Fünf Orchesterstücke* de Schoenberg à Henry Wood qui en donna lui-même la création.

Sorabji était conscient des demandes extrêmes posées par sa propre musique, ce qui le poussa à exercer un contrôle strict sur qui pourrait l'interpréter et pour qui – après tout, aucun compositeur ne veut risquer une présentation déformée mais une telle sévérité dans sa critique n'était pas nécessaire puisque les difficultés à elles seules suffisaient à décourager la plupart des interprètes.

Excessivement privé et mal à l'aise dans de grands rassemblements, Sorabji garda ses distances pour se laisser le maximum de temps possible pour composer sans interruption ; d'avoir fait cela pendant presque 70 ans sans réception publique, ni approbation ni critique révèle un immense courage créateur inlassable (quoique pas unique – étant donné Alkan, Ives, Brian et, surtout, Skalkottas).

Quoique distant des autres, Sorabji était l'une des personnes les plus généreuses que l'on pouvait espérer rencontrer. Il touchait un modeste revenu privé et vivait dans un appartement de Londres avant d'habiter dans un chalet modeste de son propre dessin dans un village anglais du sud.

Un quart environ des œuvres de Sorabji sont vraiment d'une durée sans précédent – ainsi, presque 80 d'elles pourraient convenir confortablement aux programmes de concert conventionnel ! Il a exploré des complexités de texture et de rythme inhabituelles pour leur temps. Embrassant rigueur intellectuelle, fantaisie débridée et virtuosité transcendante, sa musique requiert une concentration et une endurance considérables de la part des exécutants comme du public mais, en ceci, Sorabji est difficilement une exception – pensons par exemple aux défis posés par Alkan et Godowsky avant lui ou Carter, Ferneyhough et Finnissey après lui.

Les balivernes qui ont autrefois entouré Sorabji et sa réputation ont été démenties par la vérité, aidée grandement par des exécutions, diffusions et enregistrements et par la publication d'une littérature bien documentée sur lui, trois exemples notables étant :

Éd. Paul Rapoport *Sorabji: A Critical Celebration* (Scolar Press, R.U ; 1992, réimp. 1994)

Sean Vaughn Owen *Kaikhosru Shapurji Sorabji: an Oral Biography*
(University of Southampton, R.U ; 2006)

Marc-André Roberge *Opus Sorabjianum: The Life and Works of Kaikhosru Shapurji Sorabji* (<https://roberge.mus.ulaval.ca/srs/07-prese.htm>, 2013 et seq.)

Sorabji est né en Angleterre en 1892 ; son père était un ingénieur civil zoroastre et sa mère était une Anglaise (quoique on eût cru longtemps qu'elle était Sicilienne / Espagnole) jusqu'à ce que Sean Vaughn Owen découvrit ses véritables origines). Son développement fut tardif, son absorption vorace de la musique d'autres compositeurs vivants semble avoir exclu la perspective d'écrire la sienne propre jusque dans ses vingt ans. Après cependant avoir commencé à composer, les écluses de son imagination se rompirent et un tsunami de créativité musicale coula presque sans interruption jusqu'au début des années 1980.

Sorabji interpréta à l'occasion sa musique pour piano avec un succès considérable, particulièrement dans les années 1930. Son concert public final (1936) coïncida avec la décision de retirer ses œuvres en décourageant les exécutions publiques sans son consentement exprès, un pas d'un courage rare qui mena à un silence de 40 ans ; quoiqu'il les eût déclarées impropres à une présentation en concert et que « pas d'exécution était de beaucoup préférable à une parodie obscène », il n'imposa jamais d'interdiction pure et simple d'exécution, contrairement à ce qu'on avait prétendu.

Sorabji écrivit des critiques pour *The New Age* et *The New English Weekly* jusqu'à sa retraite en 1945 ; il continua de composer de la musique richement

expressive et travaillée, surtout pour piano, à un tempo furieux, indifférent à ce qu'elle puisse arriver aux oreilles de quelqu'un ou pas.

Sorabji avait 84 ans quand, en 1976, le pianiste novateur Yonty Solomon inaugura une réévaluation de sa musique. Reconnaissant qu'il y avait des musiciens capables de faire justice à sa musique, Sorabji fut heureux d'encourager cet intérêt bourgeonnant, quoique à distance. Il n'assista jamais aux concerts de sa musique plus tard dans sa vie mais les critiques et la réception du public témoignèrent de sa prise intellectuelle et émotionnelle immédiate sur les auditeurs.

La seule de ses grandes pièces que Sorabji ait entendue est la diffusion de la Symphonie pour orgue n° 1 (1923–24) jouée par Kevin Bowyer, juste trois mois avant le décès du compositeur. Il était au courant – mais ne vécut pas assez longtemps pour l'entendre – de l'enregistrement historique de son *Opus clavicembalisticum* (1929–30) qui couronna de gloire la carrière de John Ogdon. Depuis lors, les trois quarts environ de ses œuvres ont été jouées, ses partitions, en proportion semblable, ont été éditées/imprimées et plus de 50 CDs de sa musique sont sortis et ont récolté l'acclamation des critiques.

Sorabji aurait été stupéfié au point de ne pas croire à l'attention donnée à sa musique et à la réception qu'elle a attirée depuis les années 1970!

© *Alistair Hinton 2020*

Études transcendantes

La série des *100 Études transcendantes* de Kaikhosru Sorabji, composées entre 1940 et 1944, est sa seconde plus longue œuvre avec une durée – sur mon enregistrement – d'environ huit heures vingt minutes (la plus longue étant ses *Variations symphoniques* d'une durée approximative d'au moins neuf heures). Il s'agit ainsi de la collection de loin la plus considérable d'études de concert du répertoire connu.

La plupart des pièces, en particulier au début du cycle, sont des études de concert typiques dans le sens qu'essentiellement une seule technique ou idée structurelle est explorée. Plus tard, Sorabji inséra des pièces d'une échelle beaucoup plus large que l'étude traditionnelle. La tendance vers des formes de plus en plus volumineuses atteint son sommet ici avec les deux dernières études, une élaboration énormément étendue sur la *Fantaisie chromatique* de J. S. Bach suivie d'une fugue à cinq thèmes.

Le titre de *100 Études transcendantes* fait naturellement allusion à la célèbre série semblable de Liszt et Sorabji pourrait avoir été incité à écrire ses études après avoir entendu les études de Liszt jouées en concert par Egon Petri. D'autres influences évidentes proviennent de Scriabine, Busoni et Godowsky mais, dans son emploi de modèles évolutifs d'une complexité immense de texture et de rythme, Sorabji dépasse de loin ses précurseurs. Au moins sous cet aspect, il est tentant de voir dans les études de Sorabji des présages de la musique pour piano de Ligeti, Finnissy ou Ferneyhough par exemple. Ces comparaisons ne doivent pas cependant être poussées trop loin. En tant que compositeur, pianiste et penseur, Sorabji reste *sui generis* ; son vaste univers pianistique est irrésistible et étrangement différent de toute musique avant ou après lui. Les *100 Études transcendantes* occupent une position-clé parmi ses œuvres de maturité.

84. Tango habanera. *Leggiero con grazia indolente*. En avançant sur son chemin solitaire de compositeur, Sorabji retourna continuellement à écrire des compositions inspirées par la musique espagnole. Des premiers exemples sont la brève *Quasi Habanera* de 1917 et *Fantaisie Espagnole* de 1919, ainsi que le divertissant pastiche sur la célèbre habanera de *Carmen* de Bizet, le second de *Trois Pastiches* de 1922. Ces pièces appartiennent aux œuvres plus accessibles de Sorabji et ont été jouées assez souvent. Les œuvres « espagnoles » ultérieures de Sorabji des années 1940, telles la *Rapsodie Espagnole* (1945) et la 84^e des *Études transcendantales* illustrent le développement remarquable de son style et de sa pensée musicale au cours des décennies intermédiaires. Le *Tango habanera* est une œuvre ravissante et amusante, remplie d'humour ironique, de rythmes ibériques et surprises impulsives. Après plusieurs excentricités d'improvisation, la habanera semble finalement s'éteindre au loin sur un si bémol doucement répété. Sorabji a cependant une dernière surprise dans sa manche et la pièce se termine radieusement avec une coda brillante et virtuose en fa dièse majeur.

85. (sans titre). Une petite étude, remplie d'allant et d'énergie dramatique. Le concept de la pièce ressemble à celui de l'étude 49 : des passages de doubles croches à une main se déplacent sur le clavier sur un accompagnement d'accords accentués et de gestes mélodiques à l'autre main.

86. *Adagietto. Legatissimo*. La densité élevée et la complexité turbulente de la plupart des études de Sorabji font que les rares études lentes et lyriques produisent un effet curieux. Malgré son apparente simplicité, le bref, énigmatique *Adagietto* est l'une des inspirations plus intéressantes dans le cycle.

87. *Studio gammatico*. Il semble inévitable qu'un cycle de 100 études doive renfermer une étude de gammes. De larges arches de passages ascendants et descendants où la main droite et la gauche jouent des gammes dans des modes différents sont entrecoupées d'accords dramatiques. La pièce se termine sur un accord de ré majeur dans le registre le plus aigu.

88. (sans titre). Un bref intermezzo construit presque entièrement à partir d'un motif héroïque aux rythmes pointés.

89. *Chopsticks*. Une pièce légère basée sur des attaques en alternance rapide aux deux mains, commençant avec des notes uniques qui augmentent ensuite à deux notes et à des accords. Le concept est quelque peu relié à la neuvième étude.

90. (sans titre). Un *Andante* serein, errant sans but, où des accords de croches dans une main accompagnent des idées mélodiques et des gestes d'accords à l'autre. Comme si souvent dans les études de Sorabji, la densité et la vitesse de la musique augmentent graduellement jusqu'à l'abrupt accord final.

91. *Volante leggiero*. Une étude gracieuse où des lignes mélodiques délicates consistant en longues notes reliées par des ornements rapides, flottent en vol plané au-dessus de l'accompagnement.

92. *Legato possibile. Velato, misterioso*. Une pièce *pianissimo* brève et ténébreuse où des groupes de croches tournant sinistrement s'épaississent graduellement grâce à l'ajout d'autres parties en mouvement parallèle. Après avoir atteint le registre aigu du piano, la musique descend doucement vers la basse et disparaît finalement dans les ombres, aussi imperceptiblement qu'elle a commencé.

93. *Leggiero saltando*. Une étude basée sur des transformations (expansions, contractions, inversions...) d'un simple motif consistant en trois accords sautillants *staccato*.

94. *Ornaments*. Un exemple caractéristique de la musique nocturne de Sorabji où des mélodies chatoyantes, très agrémentées, sont entourées d'une profusion de matériel accompagnateur.

95. (sans titre). Un bref intermezzo consistant en une série de gestes dramatiques rappelant un peu en esprit les œuvres tardives de Scriabine.

96. (sans titre). Sorabji est à son meilleur dans cette ravissante étude où de longues mélodies paisiblement à la dérive sont enchâssées dans des patrons kaléidoscopiques de croches et de doubles croches. Le mélange continu d'accords majeurs et mineurs dans l'accompagnement crée des couleurs harmoniques frappantes.

97. (sans titre). Une toccata, remplie d'énergie élémentaire, basée sur des suites de motifs de doubles croches qui reviennent avec toujours plus de force jusqu'à ce que la musique se termine en une éruption finale.

98. *Staccato e vivace*. Une étude explorant des suites *staccato* d'accords de trois sons aux deux mains. Cette écriture d'accords relativement homophonique apporte un fort contraste à la toile polyphonique luxuriante si typique de plusieurs des pièces de Sorabji, mais des textures semblables sont utilisées pour obtenir une variété d'effets musicaux, aussi par exemple dans les études 17, 25 et 40.

99. Quasi Fantasia (Nello stilo della fantasia cromatica di Giovanni Sebastianiano). Ensemble, la paire finale d'études forme la fin monumentale des *100 Études transcendantes*. Ces deux pièces énormes n'ont rien à voir avec l'idée traditionnelle d'une étude de concert. Elles sont plutôt influencées par la fantaisie et fugue de l'ère baroque, une forme que Sorabji étend ici à des proportions gargantuesques. Le sous-titre de l'étude 99 mentionne une source concrète d'inspiration, la célèbre *Fantaisie chromatique* en ré mineur de Johann Sebastian Bach. L'étude 99 n'adhère cependant pas au schéma harmonique d'une fantaisie chromatique. Elle a gardé le caractère général d'improvisation de la fantaisie avec de longs passages de toccata et des cadences virtuoses ancrées dans des suites d'accords interfoliées. Quoique sans véritable couture, la pièce peut être vue comme divisée en trois grandes sections, chacune commençant doucement avec une écriture à une voix pour créer graduellement une dynamique pour se terminer dans un sommet culminant. Vers la fin des 2^e et 3^e sections, des séries de hautes vagues s'élèvent et déferlent aux deux mains. Vers la fin de la pièce, ces passages atteignent une intensité extatique uniquement sorabjique avant que l'étude se termine par une grandiose coda qui prépare la scène pour la fugue finale.

100. Coda-Finale. Fuga a cinque soggetti. La dernière et plus longue étude transcendante est une fugue à cinq sujets rigoureusement construite. Il a souvent été remarqué que les fugues de Sorabji représentent (pour l'auditeur et l'exécutant !) ses réalisations les plus exigeantes, intellectuelles et abstraites comme compositeur. Des traits typiques de ces fugues sont leurs vastes dimensions, un traitement systématique des thèmes employés dans leur forme originale ainsi que les transformations habituelles, et une forte concentration sur les traits linéaires plutôt que les verticaux. Une conséquence de ce dernier trait est que l'érection de sommets musicaux est réalisée plus par l'augmentation du contenu d'information et de la densité

de la texture que par des moyens harmoniques. Sorabji permet souvent à une fugue gigantesque de former le sommet final d'une grande composition, comme c'est le cas dans le cycle présent.

Les cinq thèmes formant les blocs de construction de l'étude 100 sont traités individuellement dans des fugues séparées. Dans chacune d'elles, le thème est présenté d'abord dans sa forme originale dans l'exposition. Suit ensuite un développement strictement organisé où le thème est dans les formes inversée, rétrograde et inversée rétrograde dans différents épisodes. Des sections plus librement organisées et des techniques comme le stretto, la diminution et l'augmentation sont communément utilisées vers la fin d'une fugue.

Le thème de la Fugue I commence avec un trait saillant, c'est-à-dire de grands intervalles qui rétrécissent graduellement, donnant à la première phrase une forme d'angle droit. La seconde partie du thème avance plus par mouvement diatonique. La fugue n'a que deux voix, la rendant semblable à une invention à deux voix avec des épisodes enjoués utilisant des doubles croches dans la section centrale. Elle se termine avec une coda en stretto où du matériel thématique est présenté d'abord en octaves, puis au moyen d'accords. La Fugue II est une fugue animée à trois voix en doubles croches. Les gestes initiaux caractéristiques du thème sont un trait facilement reconnaissable qui revient souvent dans différentes versions également dans la section finale de cette étude. La coda terminale fait un emploi réussi de contrepoint stretto et d'augmentation.

Un changement troublant de caractère arrive avec le début de la Fugue III, dont le thème ressemble à un appel fatidique de trompette en sourdine. À l'entrée d'autres voix, le thème est accompagné par un flot de grognements de triolets. La fugue est à quatre voix et, après l'exposition de diverses altérations du thème, elle prend fin avec une coda majestueuse. Le thème de la Fugue IV crée une longue arche en montant d'abord presque deux octaves dans un mouvement souple de

serpentin, puis en redescendant peu à peu au point de départ. La fugue est à cinq voix et les sections de développement offrent beaucoup de contrepoint complexe avec des effets dramatiques de stretto dans la coda. La plus longue des fugues individuelles est la Fugue V, une méditation sereine, comme en transe, sur un thème lent et solennel écrit à six voix.

Après ces cinq fugues, Sorabji termine sa composition avec un *Stretto maestrale* spectaculaire où tous les thèmes de fugue sont combinés. Pour de longs passages, presque tous les matériaux musicaux proviennent des thèmes. À l'occasion, la musique atteint de tels niveaux de densité et de surcharge d'information que l'architecture semble s'effondrer sur elle-même en cadences turbulentes. Après le dernier de ces tourbillons apocalyptiques, les thèmes de fugue se joignent finalement et retiennent triomphalement dans la coda, *Pieno : largo e maestoso*. Une fin remarquable à une œuvre remarquable pour piano.

© **Fredrik Ullén 2020**

Épilogue et remerciements

De l'accord en fa dièse mineur de l'Étude no 1 à l'accord en fa dièse mineur à la fin de l'Étude 100. De traverser les *Études transcendantales* de Sorabji a été comme de me joindre à une comète suivant une longue orbite excentrique dans l'espace cosmique du piano et de finalement retourner à la terre mère. À la fin de ce voyage fascinant, je désire exprimer ma sincère reconnaissance à tous ceux qui l'ont rendu possible. D'abord et avant tout je remercie Robert von Bahr et BIS pour son enthousiasme et support intarissables pour le projet. Mille mercis aussi au producteur de disque Thore Brinkmann pour son amical professionnalisme ; ce fut une merveilleuse collaboration. De plus, je suis très reconnaissant envers Marc-André Roberge de m'avoir d'abord introduit aux études de Sorabji, envers Alexander Abercrombie pour ses efforts herculéens à en produire une édition de haute qualité et envers Alistair Hinton des Archives Sorabji et Kenneth Derus pour leur aimable support et leurs conseils d'experts. Enfin et surtout

je voudrais remercier ma famille – Judit, Laura, Alma – pour leur affectueux soutien et extraordinaire patience pendant les longues heures de pratique de Sorabji à la maison. Passons maintenant à de nouveaux projets !

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, *Spezialstudien* 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 collaborer avec d’autres formes artistiques ainsi qu’avec des événements interdisciplinaires reliant les arts et la science. Comme professeur, il a donné des séminaires et des classes de maître à plusieurs académies et collèges de musique en Europe et aux États-Unis. Il est boursier de Academia Europæa (depuis 2017) et de l’Académie Royale suédoise de Musique (2007). Il est aussi professeur de neuroscience cognitive au Karolinska Institutet de Stockholm depuis 2010, dirigeant un groupe de recherche sur la compétence et la créativité en musique.

Textes de Kenneth Derus

Né en Angleterre en 1892, Sorabji y mourut en 1988. Son père était un riche homme d'affaires parsi et sa mère était une chanteuse d'opéra espagnole-sicilienne.¹ Il souigna 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.

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* ?????

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

¹ Les rumeurs concernant les origines de la mère du compositeur ont été répandues par Sorabji lui-même mais ont subséquemment été prouvées fausses.

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*.

© 2009

Kaikhosru Sorabji : Conférence du centenaire

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 que Sorabji 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

L'essai (en anglais) de Kenneth Derus sur les *Études transcendentes* de Sorabji se trouve sur la page 18.

Also available from Fredrik Ullén:



Liszt & Messiaen: Piano Works (BIS-1803)

Franz Liszt:

Sancta Dorothea

St. François d'Assise: La prédication aux oiseaux

Consolations

Unstern! Sinistre, disastro

St. François de Paule marchant sur les flots

Olivier Messiaen:

6 Petites esquisses d'oiseaux

Cantéyodjayâ

'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*

'Ullén flits with ease between the worlds of the two composers. He brings poetry to both, plenty of flourishes and, for the tottering behemoth towards the end of *Cantéyodjayâ*, a suitable swagger...' *BBC Music Magazine*

'His Messiaen is formidably articulate and technically alert. He has a superb ear for incisive colour and for the particularities of tonal gradation.' *MusicWeb-International*

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

Previous releases with 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) · Vol. 4: Studies Nos 63–71 (BIS-1853)

Vol. 5: Studies Nos 72–83 (BIS-2223)

These and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com



Recording Data

Recording: June 2018 (Nos 84–88, 92), May 2019 (Nos 89–91, 93–98) and December 2019 (Nos 99–100)
at the Aula Medica (Karolinska Institutet), Stockholm, Sweden
Producer and sound engineer: Thore Brinkmann (Take5 Music Production)
Piano technicians: Mario Holmström (Nos 84–98), Carl Wahren (Nos 99–100)

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

Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing: Thore Brinkmann

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover texts: © Alistair Hinton 2020; © Fredrik Ullén 2020; © Kenneth Derus 2003
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chéné (French)
Front cover image: © Juan Hitters
Photo of Fredrik Ullén: © Lennart Utgren
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30

info@bis.se www.bis.se

BIS-2433 © & © 2020, BIS Records AB, Sweden.



BIS-2433